国家一级学会乐府学会会刊

广州大学人文学院　主办

中文社会科学引文索引（CSSCI）来源集刊

樂府學

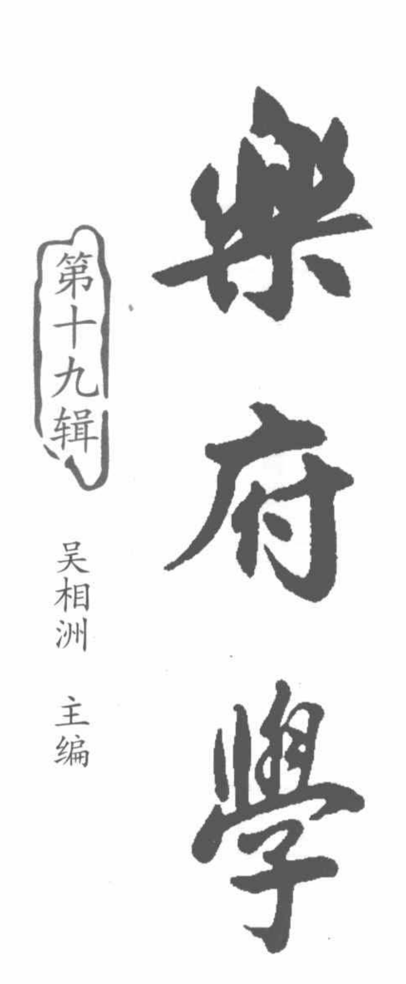
第十九辑

吴相洲　主编



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

中文社会科学引文索引（CSSCI）来源集刊



国家一级学会乐府学会会刊

广州大学人文学院 主办

SSAP 社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目（CIP）数据

乐府学. 第十九辑 / 吴相洲主编. -- 北京 ：社会科学文献出版社，2019.6

ISBN 978-7-5201-4832-0

Ⅰ. ①乐…　Ⅱ. ①吴…　Ⅲ. ①乐府诗-诗歌研究-中国-古代　Ⅳ. ①I207.226

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2019）第 088948 号

乐府学（第十九辑）

主　　编 / 吴相洲

出 版 人 / 谢寿光
责任编辑 / 周志宽

出　　版 / 社会科学文献出版社 · 人文分社（010）59367215
　　　　　地址：北京市北三环中路甲 29 号院华龙大厦　邮编：100029
　　　　　网址：www.ssap.com.cn
发　　行 / 市场营销中心（010）59367081　59367083
印　　装 / 三河市尚艺印装有限公司

规　　格 / 开　本：787mm × 1092mm　1/16
　　　　　印　张：22.5　字　数：370 字
版　　次 / 2019 年 6 月第 1 版　2019 年 6 月第 1 次印刷
书　　号 / ISBN 978-7-5201-4832-0
定　　价 / 79.00 元

编委会

（按姓氏拼音排序）

目　录

文献考订

乐府与政治

名篇探讨

乐府诗学

研究综述

域外乐府学

新书评介

Contents

Study of Yuefu Poetry

Research Review

Overseas Yuefu Studies

New Book Review

文献考订

说《陌上桑》“盈盈公府步，冉冉府中趋”

吕华亮

（淮北师范大学文学院，淮北，235000）

摘　要： 关于《陌上桑》“盈盈公府步，冉冉府中趋”中“冉冉”之意及这两句话的意涵，近代以来学者的意见，或未契文意，或言之未尽，值得进一步探讨。文章通过相关材料的排比、分析，结合儒家礼乐文化特点，认为：“冉冉”意为“疾行貌”，而非“渐渐貌”；“公府步”和“府中趋”乃两种不同的官步；罗敷夸夫之所以言及步法，意在夸赞其夫的儒雅仪容美及良好道德品质。

关键词： 陌上桑　冉冉　步法　仪容美

作者简介： 吕华亮，男，安徽寿县人，淮北师范大学教授，硕士生导师，主要从事先秦汉魏六朝文学研究。

《陌上桑》是汉乐府中脍炙人口的名篇之一。自六朝以来，历代学者对其进行了注释、评论、研究等工作，绵绵不绝，以迄于今。这些工作无疑为我们全面深刻地理解该诗扫除了障碍，然仍有一些问题值得探讨。比如在罗敷“夸夫”一段中，有这么两句：

> 盈盈公府步，冉冉府中趋。

这是夸赞罗敷之夫的步法之美，应无异议。然对于这两句内涵的说解及“冉冉”一词的训释，近代以来学者们的意见，或言之未尽，或未契文意，仍需进一步讨论。先看几位名家的意见。

黄节："《广雅》'瀛，好也。'《方言》郭注：'瀛，言瀛瀛也。'瀛瀛即盈盈。《古诗》'盈盈楼上女'。……《离骚》：'老冉冉其将至兮。'王注：'冉冉，行貌。'"①

闻一多："《说文》曰：'嬴，缓貌。'嬴盈通。……王注曰：'冉冉，行貌。'案：行迟貌也。"②

余冠英："'盈盈、冉冉'，都是美好而迟缓的样子，形容贵人的步法。'公府步'和'府中趋'等于今人所谓的'官步'。'公府'是三公之府。'府中'指太守所居。"③

朱东润："盈盈，同下句的'冉冉'都是舒缓貌。公府，官府，公府步犹言官步。"④

观上述诸家之说，皆谓"冉冉"意同"盈盈"，形容步法美好而舒缓的样子。这里有两点值得思考：一是，"盈盈"和"冉冉"是否同意？更进一步说，"公府步"和"府中趋"描写的是否同一种步法？二是，罗敷夸夫，为什么要言及他的步法？这一点，先贤少有对之深入剖析者。前者涉及训诂问题，后者涉及汉人对仪容美的追求问题。先说前者。

"盈盈"为步态"舒缓貌"，应无异议；而说"冉冉"意同"盈盈"，则值得商榷。这里提出个人疑惑与浅见，以祈正于方家。

如按上引诸大师之说，则"公府步"与"府中趋"属同一种步法，这二句所言意思相同，是"重言以成章"。然玩味诗意，觉得这种观点欠妥。观罗敷夸夫之语，皆一句一意，唯独这两句意思相同，似不符该诗之章法。此不可解一也。"府中趋"之"趋"，乃疾行之意。《释名·释姿容》："疾行曰趋。"⑤《说文·走部》："趋，走也。"⑥"走"亦疾行之意。古人用"趋"形容步法时，皆此意，无有例外者。如：

---

① 黄节：《汉魏乐府风笺》，人民文学出版社，1958，第12页。
② 闻一多：《闻一多全集》第五卷，湖北人民出版社，1993，第751页。
③ 余冠英：《乐府诗选》，人民文学出版社，1953，第15页。
④ 朱东润：《中国历代文学作品选》，上海古籍出版社，1979，第367页。
⑤ （汉）刘熙：《释名》，中华书局，1985，第35页。
⑥ （汉）许慎撰、（清）段玉裁注《说文解字段注》，成都古籍书店，1981，第68页。

《诗经·猗嗟》："巧趋跄兮，射者臧兮。"《孔疏》："趋，今之捷步，则趋，疾行也。"①

《论语·子罕》："子见齐衰者……见之，虽少，必作；过之，必趋。"何晏注引包咸语曰："趋，疾行也。"②

《礼记·曲礼》："遭先生于道，趋而进。"孔颖达疏："趋，疾也。"③

《汉书·叔孙通传》："设兵，张旗志，传曰'趋'。"颜师古注："传声教入者皆令趋，谓疾行为敬也。"④

据这些典文之意及相关注释，"趋"为疾行之意，当无异议。"趋"既为疾行，则"冉冉府中趋"之"冉冉"，不当训为"舒缓貌"，否则前后就矛盾了：既然"疾行"，又怎能"舒缓"之态呢？此不可解二也。笔者以为，此两不可解之处皆由"冉冉"的不当训释生发而来。那么，弄清楚"冉冉"的意思，对于正确理解诗文无疑至关重要。

考诸典籍可知，古人常用"冉冉"来形容时光之流逝。就笔者所见，《离骚》"老冉冉其将至兮，恐修名之不立"，应是最早的例子。王逸于此句下注曰："冉冉，行貌。"⑤ 王注较模糊，未言"疾行"还是"徐行"，至唐人吕向始注曰："冉冉，渐渐也。"⑥ 所谓"渐渐"，即缓慢的样子。吕氏之注开启了后人训"冉冉"为"渐渐"之先河，后代注者但凡见诗文中表达时光流逝之"冉冉"，多循此意。其例甚夥，不赘列。然笔者通过古诗文用"冉冉"之例的排比考察，发现事实并非如此。兹列数例于下：

屈原《九章·悲回风》："岁曶曶其若颓兮，旹亦冉冉而将至。"

---

① （汉）毛亨传，（汉）郑玄笺，（唐）孔颖达疏《毛诗正义》，北京大学出版社，1999，第355页。
② （清）刘宝楠撰，高流水点校《论语正义》，中华书局，1990，第335页。
③ （汉）郑玄注，（唐）孔颖达疏《礼记正义》，北京大学出版社，1999，第35页。
④ 《汉书》，中华书局，1962，第2128页。
⑤ （宋）洪兴祖撰，白化文点校《楚辞补注》，中华书局，1983，第12页。
⑥ （南朝梁）萧统编，（唐）李善等注《六臣注文选》，中华书局，2012，第606页。

洪兴祖注："曶，音忽。颓，徒回切，下坠也。"[①]

宋玉《九辩》："岁忽忽而遒尽兮，老冉冉而愈弛。"王逸注："年命逝往，促急危也。"[②]

东方朔《七谏·谬谏》："年滔滔而自远兮，寿冉冉而愈衰。"[③]

陆机《日重光行》："日重光，冉冉其遊如飞征。[④]

司马彪《赠山涛》："冉冉三光驰，逝者一何速。"[⑤]

观这些诗文之意，"冉冉"皆不能训为"渐渐"。《悲回风》《九辩》前言"岁曶曶"，后言"旹（时）冉冉""老冉冉"；《哀命》前言"年滔滔"，后言"寿冉冉"，皆两两对举。显然，这里的"冉冉"意同"曶曶""滔滔"。"曶曶"即"忽忽"，急速貌。《楚辞·离骚》"欲少留此灵琐兮，日忽忽兮其将暮"之"忽忽"，即此意。"滔滔"，水流急速貌。且《九辩》于"冉冉"后明言"愈弛"，王注曰："促危急也。"据此，"冉冉"之意当为"迅疾貌"。《日重光行》《赠山涛》之文中亦明言"飞征""三光驰"，则其中的"冉冉"之意也当如是。其实，"冉冉"意为迅疾，唐人李周翰早已言及，其于吴质《答魏太子笺》"日月冉冉，岁不我与"注曰："冉冉，疾行貌。"[⑥] 李氏之说，符合文意，应是恰当的训释，惜后人未加注意。

除上引之例外，它如陆机《董逃行》"万里倏忽几年，人皆冉冉西迁"，何逊《聊作百一诗》"生途稍冉冉，逝水日滔滔"，王延《春日家园诗》"冉冉老将至，功名竟不修"等，其中的"冉冉"皆应此意。另外，古诗文还常用"荏苒"形容时光流逝，其意也当如是解，潘岳《悼亡诗》

---

① （宋）洪兴祖撰，白化文点校《楚辞补注》，中华书局，1983，第158页。
② （宋）洪兴祖撰，白化文点校《楚辞补注》，中华书局，1983，第192页。
③ （宋）洪兴祖撰，白化文点校《楚辞补注》，中华书局，1983，第252~253页。
④ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第667页。
⑤ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第728页。
⑥ （南朝梁）萧统编，（唐）李善等注《六臣注文选》，中华书局，2012，第750页。

“荏苒冬春谢，寒暑忽流易”，陶潜《杂诗》之五“荏苒岁月颓，此心稍已去”，是也。

依上述可知，“冉冉”形容时光前行时，当为迅疾之意；《离骚》“老冉冉将至”，非谓“老渐渐将至”，而是说“老快速而至”；正因“老”来的快，才引起诗人“修名不立”之忧虑；“冉冉”本形容时光之飞逝，推而形容人行走步法之迅疾，故《陌上桑》“冉冉府中趋”，非言步法舒缓，而是说步法急促。惟如此理解，“冉冉”和“趋”之意方可相合。

另外，考察相关材料可知，汉人言及步法，常常“步”“趋”对举或连言。《韩诗外传》卷一：“君子有辩善之度……容貌态度，进退趍步，由礼则雅，不由礼则夷固。”① 趍即趋。“进退趍步”，属反义连言；“进”“退”意相反，则“趍”“步”之意也应相反。又，《新书·保傅》：“步中《采齐》，趋中《肆夏》，所以明有度也”② 这是说“步”应与《采齐》之乐相合，“趋”应与《肆夏》之乐相合，则“步”“趋”之意显然有别。《释名·释姿容》“徐行曰步，疾行曰趋”，便直接道出了“步”“趋”含义的不同。观“盈盈公府步，冉冉府中趋”二句，其句法与上引《新书》之语类同，皆“步”“趋”对言。则此两句所言，不当“重言以成章”，应各自为意，即前者指雍容舒缓之步法，后者则是快速疾行之步法。

由此又引出另一个问题，即历来注者为何置上述例子而不顾，一致训“冉冉”为“舒缓貌”呢？据笔者臆测，这可能从“冉冉”的另一种意思推衍而来。《说文·冄部》：“冄，毛冄冄也。”段注：“冄冄者，柔条下垂之貌。”③ “冄冄”即“冉冉”，枝条柔软貌。此类例子尚多，如曹植《美女篇》“柔条纷冉冉”，夏侯湛《春可乐》“桑冉冉以奋进”等。推而广之，凡柔软之物皆可以“冉冉”状之，陆机《为周夫人赠车骑诗》“湛露何冉冉”、何承天《君马篇》“冉冉六辔柔”，是也。“冉冉”既为“柔软貌”，由此引申，用于形容时光之“冉冉”，自然被训为“渐渐”；形容步法之“冉冉”，也自然是“舒缓貌”而不是“疾行貌”了。然古代一词多意现象实在很普遍，某词的意思为何，要根据上下文来判断，不能任意推衍。王引之《经传释词·自序》言训诂应遵循的原则时说：“揆之本文而

① 许维遹：《韩诗外传集解》，中华书局，1980，第7~8页。

② （汉）贾谊撰，阎振益、钟夏校注《新书校注》，中华书局，2000，第185页。

③ （汉）许慎撰，（清）段玉裁注《说文解字段注》，成都古籍书店，1981，第481页。

协，验之他卷而通，虽旧说所无，可以心知其意者也。”[①] 观上文所引之例，如把“冉冉”训为“渐渐”，文意便扞格难通了。“冉冉”既非“渐渐”之意，那么，由此而引申出的步法“舒缓”之训也就失去依据了。

再看第二个问题。罗敷夸夫，为何要言及他的两种步法呢？萧涤非先生说：“度其间方寸疾徐之节，必各有不同及难能之处，故彼传（《后汉书·马援传》）特表而出之，而此诗亦以为言也。”[②] 萧先生认为，此诗之所以言及步法，是因步法之疾徐，“各有不同及难能之处”。此说有理，然仍有进一步探讨的余地。

从更深层面看，笔者以为，这涉及汉人对仪容美的追求问题。所谓“仪容美”，是指一个人通过合礼的举止、服饰、言语、表情等，所展现出的儒雅的外部风貌。对仪容美的追求，肇始于周代，这在《诗经》中有着鲜明表现，如《曹风·鸤鸠》“淑人君子，其仪一兮；其仪一兮，心如结兮”，《小雅·湛露》“岂弟君子，莫不令仪”，《小雅·菁菁者莪》“既见君子，乐且有仪”等。所谓“有仪”“令仪”，即符合礼制规范的良好仪容。孔子最重周礼，在言行方面也一依礼制，中规中矩，《论语·乡党》所载内容几乎全是对孔子仪容的赞美，如“孔子于乡党，恂恂如也，似不能言者。其在宗庙、朝廷，便便言，唯谨尔”，“入公门，鞠躬如也，如不容。立不中门，行不履阈”，等等。另外，《周礼·地官·保氏》《礼记》中的《曲礼》《玉藻》《少仪》以及上博简《君子为礼》等材料，也有大量仪容规范方面的记载。不一一赘列。

周人之所以重视仪容美，因为它是礼乐文化的重要表征，是礼和德的外化，《大雅·抑》所谓“抑抑威仪，惟德之隅”也。《礼记·祭义》云：“外貌斯须不庄不敬，而慢易之心入矣。”[③] 可见，人的“外貌”与内在德行之关系至密。正因此，仪容便成了评判一个人是否有礼有德的重要标准：仪容美好者，人们就会赞美他；反之，则会遭到批判。《鄘风·相鼠》“相鼠有皮，人而无仪。人而无仪，不死何为”，《大雅·瞻卬》“不吊不祥，威仪不类”，都是对“不类”仪容的批判，究其实，是对无礼缺德的批判。《国语·周语下》记载晋厉公“视远步高”，单襄公评曰：“步言视

---

① （清）王引之：《经传释词》，江苏古籍出版社，2000，第 2 页。

② 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，2011，第 86 页。

③ （汉）郑玄注，（唐）孔颖达疏《礼记正义》，北京大学出版社，1999，第 1332 页。

听，必皆无谪，则可以知德矣。视远，曰绝其义；足高，曰弃其德。”[①] 这个例子最能说明仪容美的内涵及它在时人心目中的重要地位。

礼乐文化兴盛于周代，后被儒家继承，成为儒学的核心。众所周知，汉代自建国伊始便提倡儒学，至汉武帝“独尊儒术”后，儒学便成为官方的主流意识形态，并对彼时思想、政治、生活等方面产生了深刻影响。那么，作为礼、德重要表现形式的“仪容”，自然也受到汉人的重视。汉文帝时的贾谊在《新书》中特辟《礼容》《容经》二节，对不同场合下的言行举止做了详细的规范。又据《史记·儒林列传》载：“鲁徐生善为容。孝文帝时，徐生以容为礼官大夫。传子至孙徐延、徐襄。襄，其天姿善为容，……襄以容为汉礼官大夫，至广陵内史。”[②]《汉书·循吏列传》载龚遂因昌邑王刘贺亲近群小，行为不正，建议曰：“臣请选郎通经术有行义者与王起居，坐则诵《诗》《书》，立则习礼容，宜有益。”[③] 由此可见汉统治者重视仪容之一斑。

如上所言，仪容所包含的条目非常广泛，如服饰、表情、举止、视听等，步法便是其中的重要一种，换句话说，步法是展现仪容美的重要途径。从典籍记载看，符合仪容美要求的步法主要有两种：“行容”和“趋容”。“行容”的特点是“纵然（从容也）而任”（《新书·容经》），即步态宽舒从容；“趋容”的特点是“足如射箭”（《新书·容经》），即步态碎小急促。按照礼的要求，“行容”“趋容”又具有场合行、等级性特点，即场合不同、等级不同，人的步法也有别。就官步来说，则位高者行迟，位卑者行速。《史记·萧相国世家》：“赐带剑履上殿，入朝不趋。”萧何因功高，得到优厚待遇，可“入朝不趋”，则可知他人上朝见皇帝时应“趋”。《后汉书·儒林列传》载孙堪，“尝为县令，谒府，趋步迟缓，门亭长谴堪御吏，堪便解印绶去，不之官”。[④] 孙堪位卑，以县令谒府而趋步过缓，不敬，故遭谴斥。此汉代官员位卑者谒见尊者时步法之可考见者。那么由此推测，位尊者的步法应是舒缓的。

步法既为仪容之重要组成部分，也是展现仪容美的重要途径，故汉人常常以之来赞美他人。《后汉书·虞延传》载邓衍“以外戚小侯每豫朝会，

---

① 徐元诰撰，王树民、沈长云点校《国语集解》，中华书局，2002，第 84 页。

② 《史记》，中华书局，1959，第 3126 页。

③ 《汉书》，中华书局，1962，第 3638 页。

④ 《后汉书》，中华书局，1965，第 2578~2579 页。

而容姿趋步，有出于众。显宗目之，顾谓左右曰：'朕之仪貌，岂若此人'"。[①] 所谓"容姿趋步，有出于众"，或即指邓衍朝会之步法，谨遵礼仪规范，从而显示出儒雅之风貌，故而受到汉明帝的夸赞。《后汉书·儒林列传》："建武五年，乃修起太学，稽式古典，笾豆干戚之容，备之于列，服方领习矩步者，委它乎其中。"李注："方领，直领也。委它，行貌也。"[②] 李注"委它"为"行貌"，不大精确。从文意看，这里的"委它"应是符合礼制规范的雍容步法。这也是借步法以夸美人物的仪容美。

其实，"委它"的这种意涵，源于《诗经·召南·羔羊》，其诗曰："羔羊之皮，素丝五纶；退食自公，委蛇委蛇。""委蛇"即"委它"。《毛传》："委蛇，行可从迹也。"[③] 马瑞辰申之曰："毛公以为行有常度，故云：'行可从迹。'"[④] 所谓"行有常度"，即步法合符礼制规范。姚际恒则说的更为明白："此篇美大夫之诗。诗人适见其羔裘而退食，即其服饰、步履之间以叹美之，而大夫之贤不益一字，自可于言外想见。"[⑤] 姚氏不仅说出了"委蛇"的字面意义，更指出了它的内涵，即"委蛇"之步法，展现的不仅是大夫雍容典雅的仪容美，更包含着大夫良好的道德品质。在儒学盛行的汉代，《羔羊》所描写的这种具有深刻文化内涵的君子步法，为统治者提供了可资效仿的标准，并成为夸美他人常用之典。此类例子见于东汉墓碑文中颇多，如"在朝逶随"（《成阳令唐扶颂》），"祎隋在公"（《卫尉卿衡方碑》），"君有逶迤之节，自公之操"（《费凤别碑》），"委蚦其德"（《防东卫司马季德碑》），"委蚦公门"（《冀州从事张表碑》）等。逶随、祎隋、逶迤、委蚦皆为"委蛇"之别体。从这些例子可以看出，源于《羔羊》的"委蛇"步法已成了仪容美及良好品德的代名词，《后汉书·窦宪传》载窦宪赞太尉邓彪"仁厚委随"，含义也是在此。

综上可知，在礼乐文化盛行的周汉两代，仪容美成了彼时贵族追求的目标，之所以如此，因为它是礼的表现、德的外化。良好的仪容不仅是内在道德品质的展现，还能起到榜样示范作用，具有巨大的教化功能，正如

① 《后汉书》，中华书局，1965，第1153页。

② 《后汉书》，中华书局，1965，第2545页。

③ （汉）毛亨传，（汉）郑玄笺，（唐）孔颖达疏《毛诗正义》，北京大学出版社，1999，第84页。

④ （清）马瑞辰撰，陈金生点校《毛诗传笺通释》，中华书局，1989，第88页。

⑤ （清）姚际恒：《诗经通论》，中华书局，1958，第40页。

徐干《中论·法象》所说："夫容貌者，人之符表也。符表正，故性情治；性情治，故仁义存；仁义存，故盛德著；盛德著，故可为法象。斯之谓君子矣。……《诗》云：'敬慎威仪，惟民之则。'"[①] 而作为仪容重要内容的步法，也自然成了人们（尤其是贵族、君子）展现自我风貌和道德品质的重要途径。明乎此，我们才能从更深层次了解《陌上桑》"盈盈公府步，冉冉府中趋"的意涵，即这两句表面上写的是步法之美，实则借此以夸美罗敷之夫"可为法象"的儒雅仪容及良好的道德品质。

① （汉）徐干：《中论》，《四部丛刊初编》第337册，商务印书馆，1922，第5页。

《通典·乐典》对《宋书·乐志》的继承与发展

王颜玲

（首都师范大学文学院，北京，100037）

摘　要：对俗乐持开放态度并收录“八音”是沈约《宋书·乐志》撰写的两个显著特色，杜佑《通典·乐典》不仅继承了这两个特色并加以发展。其中尤以“八音”部分最为突出，不仅补充了乐器而且对乐器进行了再分类，并且是有意对雅乐乐器与俗乐乐器在详略上作出区别安排，形成了雅乐乐器固定叙述模式，既突出了对传统雅乐乐器的重视，又有效弥补了前人不录俗乐乐器的缺憾。

关键词：八音　乐器　分类　调整

作者简介：王颜玲，女，1982年生，河南安阳人，首都师范大学文学院古代文学博士，研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学。

杜佑的《通典·乐典》是在《汉书·礼乐志》《晋书·乐志》《宋书·乐志》《隋书·音乐志》等正史乐志的基础上融裁而成。在这众多史志之中，对《宋书·乐志》尤为倚重。这种倚重不仅仅表现在乐史的叙述和体例的模仿上，还表现在对《宋书·乐志》特色的继承上。

《宋书·乐志》与前代史书乐志相比，有两个突出特点：一是态度开放，重视俗乐，不同于以往乐志只重视雅乐的做法，保留了许多吴歌西曲等俗乐乐曲的名目。二是第一次以“八音”的形式收录乐器。以“八音”与八卦、八方、八风对应，按照乐器材质进行分类的方法，自先秦至唐，一直在典籍中使用。班固在《汉书·律历志》中就明确指出了八音及其代表乐器，但并没有收录乐器的自觉意识，第一个在史书中自觉收录八音乐器的是沈约。沈约在其《宋书·志序》中云：“班氏所述，止抄举《乐

记》，马彪后书，又不备续。至于八音众器，并不见书，虽略见《世本》，所阙犹众”①，针对以往史书中忽略八音乐器的情况，在《世本》收录乐器基础上，沈约有意地收录当世乐器。并且，沈约并不仅仅收录雅乐乐器，而且以一种开放的态度，对当时民间音乐所用乐器也进行了收录。

《宋书·乐志》这两个特色在《通典·乐典》中都得到了继承。杜佑以“杂歌曲”“杂舞曲”的形式专门收录俗乐乐曲，保留了唐代许多濒临失传的俗乐乐曲名目。杜佑《乐典》的《乐四》“八音”部分，更是直接借鉴了沈约“八音”部分的做法。首先，《通典》的“八音”部分，框架上直接借鉴《宋书》，以金、石、土、革、丝、木、匏、竹的顺序排列。其次，在收录乐器的时候，也将俗乐、胡乐乐器进行了收录。最后，沈约在八音乐器之后，还收录角、缶、“筑城相杵者”，因不能确定将其归入八音中某一类，故附于八音之后。杜佑也直接效仿了这种做法，在八音乐器之后另设“八音之外”，收录桃皮、贝、叶三种乐器。

当然，杜佑的八音部分也并不是对《宋书·乐志》内容的简单照搬，而是有所改进和发展。《通典·乐典》八音部分的发展主要体现在以下两个方面。

一 收录乐器的补充与再归类

下面我们用表格的形式将《宋书·乐志》与《通典·乐典》中的八音部分作对比：

	《宋书·乐志》	《通典·乐典》
金	钟、栈钟、镈、錞、镯、铙、铎	钟、栈钟、镈、錞于、镯、铙、铎、方响、铜钹、铜鼓
石	磬、䥫	磬、䥫
土	埙	埙、缶
革	鼓、鞉、节	鼓、鞉、节、齐鼓、担鼓、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、荅臘鼓、鸡楼鼓、正鼓、抚拍、雅

① 《宋书》，中华书局，1974，第204页。

续表

	《宋书·乐志》	《通典·乐典》
丝	琴，瑟、筑、筝、琵琶、箜篌	琴、瑟、筑、筝、琵琶、阮咸、箜篌、竖箜篌
木	柷、敔	柷、敔、舂牍、拍板
匏	笙、竽	笙、竽
竹	箫、管、篪、籥、笛、笳	箫、管、篪、七星、籥、笛、筚篥、笳、角
八音之外	角、缶、杵	桃皮、贝、叶

从以上表格的对比中我们可以明显看出，传统的雅乐乐器，如钟、磬、筝、瑟、琴、镈钟、筑、柷、敔等，《通典·乐典》与《宋书·乐志》的记录，二者差别不大。他们之间的明显区别有两点。

（一）《乐典》在《宋书》的基础上增加了许多乐器

如“金”类增加了方响、铜鼓、铜钹；“丝”类增加了阮咸和竖箜篌；“木”类增加了拍板；“竹”类增加了七星和筚篥；增加最多的是“革”类，增加了齐鼓、担鼓、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、荅臈鼓、鸡楼鼓、正鼓、抚拍、雅。这些新增加的乐器，多属于唐代胡乐和俗乐中使用频率较高的乐器，且这些乐器多是打击类乐器，正是这类乐器的存在形成了胡乐“铿锵镗鎝，洪心骇耳”的特点。而对这类音乐，杜佑曾明确表述过自己的强烈排斥态度，他认为这些胡乐会使人听后“莫不奢淫躁竞，举止轻飚，或踊或跃，乍动乍息，蹻脚弹指，撼头弄目，情发于中，不能自止。论乐岂须钟鼓，但问风化浅深，虽此胡声，足败华俗”。[①] 尽管对这类胡乐十分排斥，杜佑还是补充收录了众多胡乐乐器，既是对沈约开放态度的继承，更多是对事实的尊重——胡乐的盛行是唐代不可抹杀的事实存在，是一个史学家理智战胜情感的必然结果。

（二）《乐典》对个别乐器的分类进行了调整

这一变化在“八音之外”收录的乐器上最为明显。因不能确定乐器归

① （唐）杜佑：《通典》，中华书局，1988，第3614页。

类，沈约将角、缶及出自梁孝王的“筑城相杵者”放在八音之后，杜佑则将角归入“竹”类，将“筑城相杵者”归入“木”类，缶归入“土”类。杜佑做出如是调整的原因，我们将在下文中做出探讨。

1. 角的重新归类

角的使用，起源甚早。《通典》《乐书》《乐府诗集》都记载了“蚩尤氏率魍魉与黄帝战于涿鹿之野，黄帝乃命吹角为龙吟以御之”的传说，汉代已经与鼓合用，用之军中，自隋以后又用于四部鼓吹而作卤簿之用。按《乐府诗集》所载，角有长鸣角、次鸣角、大角几种，又根据鼓吹使用者身份地位的不同而有赤角、青角、黑角的区分。角的形制，《乐书》云：“革角，长五尺，形如竹筒，本细末大，唐卤簿及军中用之，或以竹木，或以皮，非有定制也。”① 又云：“侯景围台城尝用之”②，可见，南朝时期的角已经与唐代角形制相同，都是以皮革（故又称“革角”）或者竹木为之，另有以牛角、羊角为之，甚至可能还有其他材质，没有定制。故此，沈约因其材质的复杂多样，认为不能将它归入八音中的一类而附之于后。而杜佑设置的名目——“八音之外”，收录了桃皮、贝、叶三种乐器，从材质上看，是不属于八音中任何一类的，而“角”或者属“革”类，或者归于“竹”，都是可行的，因而不属于“八音之外”的范畴，况且在唐代，因竹取材便宜，角以竹为之的更为普遍，故杜佑将之按常规材质，归入“竹”类。

2. 缶的再归类

缶，杜佑引《说文》云“瓦器也，所以盛酒浆”，直接说明“缶”的常规形态是作为普通容器使用。作为乐器使用的记载，多在先秦时期。《诗经·陈风·宛丘》中有“坎其击缶，宛丘之道。无冬无夏，值其鹭翿”之句。《毛诗注疏》云：“《宛丘》，刺幽公也，淫荒昏乱游荡无度焉。”此诗中“击缶”与“击鼓”，都是形容幽公耽于音乐享受荒淫无度的，“缶”已经作为乐器，与“鼓”一同使用。渑池会中蔺相如请秦王为赵王击缶，也是此乐器。又有庄子“鼓盆而歌”，“盆”也是“缶”类，用于节乐。可见，“缶”作为乐器，在先秦时期，使用还是较多的。汉代用“缶”做乐器的记录则少得多，《汉书》中仅在卷六十六《杨恽传》中记录杨恽之

① （宋）陈旸撰《乐书》（文渊阁《四库全书》本）卷一百四十，上海古籍出版社，2003，第11页。

② （宋）陈旸撰《乐书》（文渊阁《四库全书》本）卷一百四十，上海古籍出版社，2003，第11页。

语云："家本秦也，能为秦声，妇赵女也，雅善鼓瑟，奴婢歌者数人，酒后耳热，仰天拊缶，而呼乌乌。"[1] 此条记录中，"缶"也是作为乐器，与"瑟"和"歌"一起用于音乐演奏的。汉以后，则很少见到将"缶"用于乐器的记录。

缶作为乐器，在先秦时期使用较多，但《周礼》中涉及众多乐器类名物（据景倜然《〈周礼〉乐器类名物词研究》统计，《周礼》中涉及乐器名物90个），并没有"缶"这种乐器的记录。《尔雅》中有对"缶"的解释，却是在《释器》中，而不是在《释乐》中，是把"缶"作为一般器物而不是乐器对待。《周礼》与《尔雅》这样处理的原因，明代朱载堉解释道："缶本非乐器，偶值无钟磬时，权以缶代之耳。"[2] 即指出"缶"与钟、磬、琴、瑟等乐器不同，缶多数时间是作为一般器物之用，作为乐器使用，仅是在没有钟磬等乐器的情况下作为替代品出现。这一论断符合"缶"的有关记载情况。这也应该是"缶"作为乐器被沈约放在八音之后的原因之一。

缶既是"瓦器"，则是用土烧制而成，先秦及汉，确实也作为乐器使用，则杜佑将之与埙同归入"土"类，无可置疑。

总之，沈约之没有将"缶"归入八音中的"土"部，而是放在八音之后，可能因"缶"作为乐器近世不用，更重要的是因为"缶"与常规乐器不同，而仅在钟磬等击打类乐器不具备的情况下作为乐器使用，多数情况下是用来盛放酒浆的一般器物。而杜佑则是直接按其材质将其归入了"土"类。

3. 对"筑城相杵者"的重新认定

沈约和杜佑对"筑城相杵者"，即《睢阳操》本事采取不同的处置方式的原因，既与将"缶"放入八音之后的原因有相同之处（即"杵"并不是常规乐器，而是仅在梁孝王筑睢阳城时临时充当了乐器），更主要的是因为二人侧重点的不同。沈约云：

> 筑城相杵者，出自梁孝王。孝王筑睢阳城方十二里，造倡声，以小鼓为节，筑者下杵以和之。后谓此声为《睢阳曲》，至今传之。[3]

---

① 《汉书》，中华书局，1962，第2896页。

② （明）朱载堉：《乐律全书》卷八，文渊阁《四库全书》本，上海古籍出版社，2003，第50页。

③ 《宋书》，中华书局，1974，第559页。

杜佑云：

> 舂牍，周制，春官笙师掌教舂牍、应雅，以教祴乐。虚中如筒，无底，举以顿地如舂杵，亦谓之“顿相”。相，助也，以节乐也。或谓梁孝王筑睢阳城，击鼓为下杵之节。《睢阳操》用舂牍，后代因之。[①]

对比二人的叙述，沈约关注的是《睢阳操》的本事，即梁孝王筑睢阳城时以小鼓为节，众人筑城相杵以和之事，梁孝王只是用小鼓敲出特定的节奏以提高劳动效率，此时还不能称之为乐曲。此事之中，暂时充作乐器的是小鼓和杵。鼓，沈约已经在“革”部收录，而“杵”却是仅在这个特定事件中临时充当了乐器，其绝大多数时候只是一般器物，不能作为乐器使用。八音，是对乐器的分类，不作为乐器使用，自然不能用八音来进行归类，故，沈约将其放在八音之外。

而杜佑关注的是名为《睢阳操》的乐曲。《睢阳曲》的名称是后人所加，后人在梁孝王小鼓和杵击打的节奏上加以加工，使之从简单的劳动节奏成为一首乐曲，并名之为《睢阳操》。杵，虽然在梁孝王筑睢阳城时用以击打节奏，但终究不是乐器，在演奏《睢阳操》时，后人就以舂牍为替代。杜佑引汉代郑众云：“舂牍，以竹大五六寸，长七尺，短者一二尺，其端有两空髹画，以两手筑地。”[②] 作为乐器的舂牍，在形式和功能上，都与梁孝王筑睢阳城时所用之杵具有相似性。后世流传的乐曲《睢阳操》中，就以鼓和舂牍进行演奏。

沈约关注较多的是《睢阳操》的本事，此事之中，所用为杵，而杵不是乐器，只是临时击打节奏之用，故沈约将《睢阳操》的本事“筑城相杵者”放入八音之后。而杜佑，关注的是后世流传的《睢阳曲》，《睢阳曲》的本事只是为了说明来源而一语带过，不是他关注的重点。后世演奏《睢阳曲》，是以鼓与舂牍为演奏乐器，舂牍属于木类，故而杜佑将舂牍及《睢阳操》本事放入“木”类介绍。

---

① （唐）杜佑：《通典》，中华书局，1988，第3680页。

② （唐）杜佑：《通典》，中华书局，1988，第3680页。

二　对雅乐乐器与俗乐乐器的区别处理

当然，杜佑对沈约“八音”的发展，不仅体现在乐器的补充和乐器分类的调整上，在八音收录的具体乐器的记录上，杜佑也在沈约的基础上进行了调整。这一调整主要体现在杜佑对雅乐乐器与俗乐乐器的区别处理上。

沈约收录八音乐器，不仅包括雅乐乐器，还有俗乐乐器，虽然在收录时采取雅乐乐器在前，俗乐乐器在后的方法，但在实际记录时并没有有意识对雅乐乐器与俗乐乐器加以区分。如其对“磬”与“琵琶”的介绍：

> 石，磬也。《世本》云叔所造，不知叔何代人。《尔雅》曰：“形似犂錧，以玉为之。”大曰馨。馨音嚣。[1]

> 琵琶，傅玄《琵琶赋》曰：“汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，故使工人裁筝、筑，为马上之乐。欲从方俗语，故名曰琵琶，取其易传于外国也。”《风俗通》云：“以手琵琶，因以为名。”杜挚云：“长城之役，弦鼗而鼓之。”并未详孰实。其器不列四厢。[2]

磬为雅乐重器，琵琶为俗乐乐器，不在雅乐中使用“其器不列四厢”，但沈约并没有因为磬是雅乐乐器而着重介绍，也没有因琵琶“不入四厢”而忽略对它的介绍。所有的八音乐器，都只是简单介绍乐器来源、大致形状，其他如具体形制、使用状况都是一语带过，并没有因雅俗之分而在详略处理上区别对待。

杜佑的处理则不同，首先在详略处理上，杜佑有意识地重点介绍雅乐乐器，如对雅乐重器“钟”的介绍，沈约云：

> 钟者，《世本》云“黄帝工人垂所造。”《尔雅》云：“大钟曰镛”，《书》曰“笙镛以间”是也。中者曰剽，剽音瓢。小者曰栈，

① 《宋书》，中华书局，1974，第54页。

② 《宋书》，中华书局，1974，第556页。

栈音盏，晋江左初所得栈钟是也。县钟磬者曰筍虡，横曰筍，从曰虡。蔡邕曰："写鸟兽之形，大声有力者以为钟虡，清声无力者以为磬虡，击其所县，知由其虡鸣焉。"①

沈约引《世本》说明"钟"的来源，指出按照型号大、中、小的不同，钟有"镛""剽""栈"的区分，又指出悬钟磬者为"筍虡"，但所有这些都只是一般性的简单介绍，至于钟的构造，"镛""剽""栈"等的具体形制、使用场合的区分等，都没有涉及。杜佑则详备得多：

钟，《世本》云："黄帝工人垂所造"。《山海经》云："炎帝之孙鼓延始为钟。"又《礼记》云："垂之和钟。"郑玄云："垂，尧时钟工。"未知孰是。《周礼·冬官·考工记》："凫氏为钟，两栾谓之铣，铣，钟口两角。铣间谓之于，于上谓之鼓，鼓上谓之钲，钲上谓之舞，此四名者，钟体也。"郑衆云："于，钟唇之上袪也，鼓所击处。"舞上谓之甬，甬上谓之衡。此二名者，钟柄也。甬，并音勇。钟悬谓之旋，旋虫谓之干。旋属钟柄，所以悬之也。郑衆云："旋虫者，旋以虫为饰也。"郑玄云："今时旋有蹲熊、盘龙、辟邪。"钟带谓之篆，篆间谓之枚，枚间谓之景。带，所以介其名也。介在于鼓、钲、舞、甬、衡之间，凡四。郑衆云："枚，钟乳也。"郑玄云："今时钟乳狭鼓与舞，每处有九，四面三十六。"于上之攠谓之隧。攠，所击之处攠敝也。隧在鼓中，窐而生光，有似夫隧。攠音靡，又莫贺反。窐音乌华反。十分其铣，去二以为钲。以其钲为之铣间，去二分以为之鼓间。以其鼓间为之舞修，去二分以为舞广。此言钲之径，居铣径之八分，而铣间与钲之径相应。鼓间又居铣径之六，与舞修相应。舞修，舞径也。舞上下促，以横为修，从为广。舞广四分，今亦去径之二分，以为之间，则舞间之方，常居铣之四也。舞间方四，则鼓间六亦其方也。鼓六，钲六，舞四，此钟口十者，其长十六也。钟之大数，以律为度，广长与圜径假设之耳。其铣之形则各随钟之制，为长短大小也。凡言间者，亦为从篆以分之。钲间亦当六，今时钟或无钲间。以其钲之长，为之甬长。并衡数也。以其甬长，为之围。参分其围，

① 《宋书》，中华书局，1974，第554页。

去一以为衡围。衡居甬上，又小。参分其甬长，二在上，一在下，以设其旋。今衡居一分，则参分旋，亦二在上，一在下，以旋半当甬之中央，是其正。钟已厚则石，太厚则声不发。已薄则播，太薄则声散。侈则柞，侧柏反。弇则郁，声不舒扬。长甬则振。钟棹则声不正。棹音徒吊反。是故大钟十分其鼓间，以其一为之厚，小钟十分其钲间，以其一为之厚。言若此则不石不播。鼓钲之间同方六，而今宜异，又十分之一，犹太厚，皆非也。若言鼓外钲外，则近之。鼓外二，钲外一。钟大而短，则其声疾而短闻；浅则躁，躁则易竭也。闻音问，下同。钟小而长，则其声舒而远闻。深则安，安难息。为隧，六分其厚，以其一为之深而圜之。厚，钟厚也。深，谓窐之也。其窐圜。"《尔雅》曰："大钟曰镛，中者曰剽，音漂小者曰栈。"《春秋左氏传》曰："景王将铸无射，无射，钟名，律中无射。伶州鸠曰：'王其以心疾死乎！伶，乐官也。州鸠，其名。夫乐，天子之职也。职，所主也。夫音，乐之舆也；乐因音而行也而钟，音之器也。音由器以发也。天子省风以作乐，省风俗，作乐以移之。器以钟之，钟，聚也。以器聚音也。舆以行之。乐须音而行也。小者不窕，窕，细不满也。窕音他刁反。下同。大者不摦，摦，横大不入也。摦音户化反。下同。则和于物。物和则嘉成。嘉乐成也。故和声入于耳而藏于心，心亿则乐。亿，安也。窕则不感，不充满人心也。感音户暗反，下同。摦则不容，心不堪容也。心是以感，感实生疾。今钟摦矣，王心不堪，其能久乎！'"①

杜佑在沈约的基础上进行了扩展、延伸。首先，关于"钟"的来源，沈约认同《世本》的说法，认为"钟"是黄帝时期的乐工"垂"所造。杜佑则列举了三种不同的说法：第一种说法就是沈约所云，黄帝时期，"垂"所造。第二种说法，《山海经》的说法，认为是炎帝的孙子鼓延造的"钟"。第三种说法，《礼记》和郑玄的说法。《礼记》云"垂"只是"和钟"，即调和钟律，且郑玄注云，"垂"是尧时钟工，则钟出现的时间应在尧之前，至于造钟之人是谁，则不知何许人也。这三种说法中，"钟"出现的时期是非常接近的，虽然对"钟"的制造者到底是谁，

① （唐）杜佑：《通典》，中华书局，1988，第3671页。

杜佑没有考证，但为后人的研究提供了可能。其次，对钟的形制，钟的各部分结构名称，铸造时对钟的长度、广度、厚度的要求，杜佑也引《周礼·考工记》和郑玄注做了详尽的说明。最后还记录了钟的大小区分及周时伶官州鸠对周景王铸无射的议论，杜佑对“钟”的介绍可谓涉及了方方面面。

但杜佑对所收录的八音乐器并不是都这样详尽记录，《通典》记录的八音之中，也有很多介绍非常简略，甚至一语带过的，这些简略介绍的都是俗乐乐器和胡乐乐器（本文的俗乐均指华夏民族内部产生并流传于民间的音乐形式，胡乐主要指由西域少数民族产生并传于中原的音乐形式）。如：

> 铜鼓，铸铜为之，虚其一面，覆而击其上。南夷扶南、天竺类皆如此。岭南豪家则有之，大者广丈余。①

> 竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好之。体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。凤首箜篌，颈有轸。②

> 齐鼓，如漆桶，大一头，设齐于鼓面如麝脐，故曰齐鼓。③

> 七星，不知谁所作，其长盈寻。④

对比可知，杜佑对传统雅乐乐器如钟、磬、鼓、琴、瑟、笙、箫等的介绍十分详备，而对俗乐乐器和胡乐乐器则简单处理，这是杜佑有意做出的详略安排，是杜佑对沈约记载乐器方式的有意调整，目的就是突出雅乐及其乐器的重要地位，也是杜佑一贯的重雅乐，排斥胡乐态度的体现。

其次，在八音乐器的内部叙述结构上也进行了调整。这种调整重点体现在杜佑高度重视的雅乐乐器的记录上。沈约在收录八音乐器方面具有开创之功，因是首创，没有前人的成功经验可供借鉴，他的收录显得相当随

① （唐）杜佑：《通典》，中华书局，1988，第3671页。
② （唐）杜佑：《通典》，中华书局，1988，第3674页。
③ （唐）杜佑：《通典》，中华书局，1988，第3680页。
④ （唐）杜佑：《通典》，中华书局，1988，第3676页。

意，没有固定的结构安排。而杜佑则是有意对雅乐、俗乐乐器区别对待，这种区别不仅体现在详略安排上，而且表现在雅乐乐器的内部记录结构上。对于俗乐乐器和胡乐乐器，杜佑的记录简单而随意，甚至一句话介绍完毕，而对于雅乐乐器，则十分重视，甚至在沈约的八音基础上发展出了一个固定的雅乐乐器记录模式。

如“鼓”：

> 鼓，《世本》云：“夷作鼓。”以桴击之曰鼓，以手摇之曰鼗。《周礼·地官》：“鼓人掌教六鼓四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。音声，五声合和者。教为鼓，而辨其声用，教为鼓，教击鼓者大小之数，又别其声而用事也。以雷鼓鼓神祀，雷鼓，八面鼓。神祀，祀天神也。以灵鼓鼓社祭，灵鼓，六面鼓。社祭，地祇也。以路鼓鼓鬼享，路鼓，四面鼓也。鬼享，享宗庙也。以鼖鼓鼓军事，鼖鼓，长八尺。鼖音扶云反。以鼛鼓鼓役事。鼛鼓，长丈二尺。鼛音古刀反。以晋鼓鼓金奏。晋鼓，长六尺六寸，金奏，谓乐作击编钟。”《冬官·考工记》：“䩕人为皋陶，郑衆云：‘䩕，书或为鞫。皋陶，鼓木也。’郑玄谓：‘鞫者，以皋陶名官。鞫，从革耳。’䩕音运，鞫音陶。长六尺有六寸，左右端广六寸，中尺，厚三寸，板中广头狭为穹隆。郑衆云：‘谓鼓木一判者，其两端广六寸，而中央广尺，如此乃得有腹。’穹者三之一，郑衆云：‘穹读为志无空邪之空，谓鼓木腹穹隆者居鼓三之一。’郑玄：‘读如穹苍之穹。穹者居鼓面三之一，则其鼓四尺者版，穹一尺三寸三分寸之一，倍之为二尺六寸三分寸之二，加鼓四尺，穹之径六尺六寸三分寸之二，此鼓合十二版也。’上三正，郑衆云：‘谓两头一平，中央一平。’郑玄谓：‘三读当为参，正，直也。参直者，穹上一直，两端又直，各居二尺二寸，不弧曲也。’此鼓两面，以六鼓差之。贾侍中云：‘晋鼓大而短，近晋鼓也。以晋鼓鼓金奏。’鼓长八尺，鼓四尺，中围加三之一，谓之鼖。中围加三之一者，加于面之围以三分之一也。面四尺，其围十二尺，加以三分一四尺，则中围十六尺，径五尺三寸三分寸之一也。今亦合二十版，则版穹六寸三分寸之二。大鼓谓之鼖。以鼖鼓鼓军事。郑衆云：‘鼓四尺，谓革所蒙者广四尺。’为皋鼓，长寻有四尺，鼓四尺，倨句磬折。以皋鼓鼓役事。磬折，中曲之不参正也。中围与鼖鼓同，以磬折为

异。凡冒鼓，必以启蛰之日，启蛰，孟春之中。蛰虫始闻雷声而动，鼓乃所以取象也。冒，蒙鼓以革也。良鼓瑕如积环。革，调急也。鼓大而短，则其声疾而短闻。音问，下同。小而长，则其声舒而远闻。"《礼记》云："夏后之鼓足，殷楹鼓，周悬鼓。"足，谓四足也。楹谓之柱贯中上出也。悬，悬之簨虡。《诗·殷颂》曰："植我鼗鼓。"《周颂》曰："应朄悬鼓。"朄，以刃反。应鼓在大鼓侧，以和大鼓。小鼓有柄曰鞀，音桃。大鞀谓之鞞，《月令》"仲春修鞀、鞞"是也。然则鞀、鞞即鞉类也。《帝王世纪》曰："帝喾命垂作鞞。"又有鼍鼓焉。近代有腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腹。[①]

先引《世本》说明"鼓"的乐器来源——夷作鼓，再用《周礼·考工记》说明其具体构造及形制，最后说明应用情况——夏朝用足鼓，殷商用楹鼓，周用悬鼓，近代出现腰鼓。先来源，次形制，再运用，杜佑收录八音乐器，其雅乐乐器如钟、磬、鼓、琴、瑟、柷、敔、笙、箫等基本都是按照这个基本模式记录。说明来源，都是引用《世本》，介绍形制，多是引用《周礼·考工记》，若《考工记》没有记录，再引用其他文献进行说明（如琴用《广雅》、瑟用《易通卦验》）。

沈约收录八音乐器，并没有有意对乐器进行区别对待。沈约的这种不加以区别收录乐器的做法，虽然保留了乐器名目，留下了珍贵的音乐史资料，但在传统文人、史学家眼中，却有对雅乐乐器不够重视的嫌疑。其后的《晋书》中对八音乐器不够重视，不收录八音乐器。《隋书》虽也按照八音分类，收录八音乐器，但只收录了雅乐二十器，将俗乐乐器和胡乐乐器一概摒弃。《晋书》与《隋书》乐志的做法，对乐器的收录、音乐史的研究，无疑是一种遗憾。杜佑则在他们的基础上充分改进，既完备收录乐器，又用详略的分别与内部叙述结构的调整来突出雅乐乐器的重要地位，完全弥补了前人的缺憾。

三 结语

总之，杜佑不仅继承了沈约《宋书·乐志》的特色，还在其基础之上

① （唐）杜佑：《通典》，中华书局，1988，第3682页。

有了进一步的发展。这种发展尤以“八音”部分最为突出，不仅表现为乐器的补充与个别乐器的再分类，更重要的是有意对雅乐乐器与俗乐乐器在详略安排上的区别处理，甚至发展出了雅乐乐器的固定叙述模式，既突出了对传统雅乐乐器的重视，又有效弥补了前人不录俗乐乐器的音乐史缺憾。

郭茂倩事迹补正*

叶　烨　刘　学

（中南大学文学与新闻传播学院，长沙，410012）

摘　要：宋人刘跂有诗一首提及郭茂倩。结合此诗以及其他新发现材料可推知，郭茂倩早年随父宦游，神宗熙宁九年（1076）以科举入仕，服除后出任判司簿尉之职，于神宗元丰四年（1081）至元丰七年（1084）在洛阳任河南府法曹参军，此后入秦凤路经略安抚使司幕府。由此诗并可知，郭茂倩在洛阳期间与刘跂、尹迁等人交游，为朋辈视为沉静淡泊之人。《乐府诗集》一书亦很可能完成于郭茂倩任职洛阳期间。

关键词：郭茂倩　《乐府诗集》　刘跂　洛阳　楚辞

作者简介：叶烨，男，广东河源人，中南大学文学与新闻传播学院副教授。刘学，女，湖南宁乡人，中南大学文学与新闻传播学院副教授。

宋代文学家郭茂倩编成《乐府诗集》一百卷，收录宋以前乐府歌词十二类，于乐府曲辞研究有开辟之功，但其人事迹向失详考。目前所知主要来自神宗元丰七年（1084）苏颂为郭茂倩之父郭源明所作《职方员外郎郭君墓志铭》，在言及郭源明子嗣时云："子男五人：曰茂倩，河南府法曹参军；次曰茂恂，奉议郎、提举陕西买马监牧司公事；次曰茂泽，承事郎；次曰茂曾、次曰茂雍，未仕。……"① 由此可知郭茂倩家世，及其元丰七

* 本文为国家社科基金重大项目"唐宋文学编年系地信息平台建设"（12&ZD154）及湖南省哲学社会科学基金项目"宋代公使钱制度及其文学效用研究"（项目编号 13YBA334）阶段性成果。

① （宋）苏颂：《苏魏公文集》卷五十九，中华书局，1988，第906页。

年在任河南府法曹参军之职。[①] 不过，根据与郭茂倩同时人刘跂诗一组，辅以对相关宋代官制的考察，我们仍有可能对郭茂倩的交游、仕履及《乐府诗集》一书的成书时间等问题获得更多了解。

一　郭茂倩与刘跂之关系

今查宋人刘跂《学易集》收录刘跂《寄尹迁介叔》十首。统观诗之内容，系刘跂致友人尹迁，在自述怀抱同时回忆二人过往经历及共同交友。其中第五首曰："前年郭法曹，寓直经略院。同时幕府归，独送两秋燕。新书满百帙，铅椠老不倦。他时淮南子，试为离骚传。"[②] 诗中未提及写作时地，且未注明"郭法曹"名字。不过，已知郭茂倩曾在洛阳担任河南府法曹参军，辅以对刘跂仕履等信息的了解，可确认此处的"郭法曹"正是郭茂倩。

刘跂系哲宗朝右相刘挚之子，其仕履详见晁说之为撰墓志，墓志失载于今本刘跂《学易集》及晁说之《景迂生集》，而四库馆臣犹及得见。据其转述大概为："跂登元丰二年进士，初选亳州教授，元祐初除曹州州学教授，以雄州防御推官知江州彭泽县，其后改管城、蕲水，所至有政声，复主管成都府永宁观。政和末以朝奉郎卒。"[③] 其中缺漏不少，亦未及刘跂在洛阳任职经历，但考诸《学易集》有《上文潞公书》一篇，据内容可知作于文彦博初以太师致仕之时，其中又提及前此为文彦博门下属官而无由通问。[④] 文彦博自元丰三年（1080）九月至元丰六年（1083）十一月判河南府，于元丰六年十一月罢职并以守太师致仕，此后于洛阳闲居。[⑤] 可知刘跂上书以及任职洛阳也在此前后。已知刘跂元丰二年（1079）进士及第后初官亳州教授，任期至元丰五年（1082），元丰六年（1083）曾至汴京

① 该文的发现及对郭茂倩家世之整理，见颜中其《〈乐府诗集〉编者郭茂倩的家世》（《古籍整理研究学刊》1987年第4期），此后对郭茂倩身世经历的研究，结论基本不出此文范围。

② （宋）刘跂：《学易集》卷一，《影印文渊阁四库全书》第1121册，台湾商务印书馆，1986，第539页。

③ （清）永瑢等撰《四库全书总目提要》，中华书局，1997，第2079页。

④ （宋）刘跂：《学易集》卷五，《影印文渊阁四库全书》第1121册，台湾商务印书馆，1986，第575页。

⑤ （宋）李焘：《续资治通鉴长编》卷三百四十一，中华书局，1995，第8197页。

陪侍刘挚（或亦为待阙），此后于元祐元年（1086）至元祐四年（1089）任曹州州学教授。[①] 则刘跂洛阳任职当在元丰六年（1083）至元祐元年（1086）。前引苏颂《墓志铭》作于元丰七年（1084），是时郭茂倩职衔为河南府法曹参军，正在洛阳，故郭茂倩与刘跂得有同僚之谊。

如仅凭郭茂倩与刘跂在洛阳共事的经历，不足以证明此诗与郭茂倩有关，毕竟刘跂仍有机会在洛阳以外结识某位郭姓法曹。不过诗中所涉及第三人尹迁亦曾于洛阳任职，由此得以排除其他可能。尹迁字介叔，生平不详，今刘跂《学易集》又有《用公允韵送介叔东归》一首，此诗为尹迁送行而作，其中有"侵陵急景东都雪，触忤新愁南浦云"之句[②]，显示尹迁曾与刘跂同时在洛阳为宦。由上述可推知，刘跂《寄尹迁介叔》追忆两年前与"郭法曹"、尹迁同在洛阳经历，则诗中"郭法曹"即为时任河南府法曹参军的郭茂倩。

刘跂此诗为目前仅见有关郭茂倩交游之资料，可见郭茂倩与刘跂、尹迁俱有往来。就三人关系而论，刘跂与尹迁为挚友，而尹迁与郭茂倩俱为郓州须城人[③]，刘跂或因尹迁而识郭茂倩。刘跂诗中称郭茂倩与尹迁二人于离职时同行，当亦缘于二人自洛阳同返乡梓之故。

而刘跂诗更重要的意义还在于，借助此诗我们可能对郭茂倩的性情为人获得一定了解。如前所述，刘跂十首诗为抒怀兼追忆旧友而作，四库馆臣以为："后五首迭前五首韵，当别有标题，为传写者脱去，连为十首。"虽然，前五首与后五首仍应是同时之作，盖其间关系非常紧密。十首诗的后五首为咏怀前人，分别叙述汉代朱云、苏武、张竦三人及杜甫、陶渊明事迹，所致意处，乃在诸人固穷处贫、守志不迁之品格。十首的前五首则叙及刘跂本人与尹迁之间的交往，兼及郭茂倩与另一位孙姓友人，而刘跂在这五首诗中对诸人的评点，也多着眼于其人不随时俯仰的气质。如诗第一首自呈志趣云："我生非良材，顽矿不受砺。读书但渔猎，初不名一艺。"诗第三首专为尹迁而作，诗中以"舅氏"呼尹迁，盖尹迁与刘跂外

① 陪侍事及曹州州学教授时间见刘跂《马氏园亭记》《曹州重修学记》，《学易集》卷六，《影印文渊阁四库全书》第1121册，台湾商务印书馆，1986，第589、590页。

② （宋）刘跂：《学易集》卷三，《影印文渊阁四库全书》第1121册，台湾商务印书馆，1986，第553页。

③ 郭茂倩籍贯见苏颂《墓志铭》，尹迁于元祐五年作《郓学新田记》自署"须句尹迁"（乾隆《泰安府志》卷二十五，《中国地方志集成·山东府县志辑》第64册，凤凰出版社，2008，第93页），须句即须城旧称。

祖母尹夫人有宗族之亲，又以陈遵、张竦分别比拟自己与尹迁，盖用《汉书·游侠传》之典："遵少孤，与张竦伯松俱为京兆史。竦博学通达，廉俭自守，而遵放纵不拘，操行虽异，然相亲友，哀帝之末俱著名字，为后进冠。"第四首再度褒美尹迁，且称其"青衫五斗米，所要脱饥饿。自重士当然，蓄积非为货"。诗第二首为孙姓友人而作，曰："孙友太瘦生，相遇一何阔。途穷欲改操，冉冉在故辙。"此孙友即孙汝弼，《学易集》另有《次孙君汝弼晚步韵》一首曰："寂寥谁过仲宣楼？邂逅斯人肯小留。多病儿童便食粥，忘机鸥鸟共临流。赋成拟学张平子，志大空惭马少游。载酒从今相暖热，著书应不号穷愁。"[①] 由"忘机鸥鸟"之语与马少游之典，均可想见孙氏为人。统观这十首诗，显然呈现一个共同的主题，即对固穷处贫、守志不迁者的嘉许，其中呈现的是刘跂的个人志趣，而处于这一背景下与郭茂倩有关的诗之第五首，也自然不会仅仅是偶一忆及的怀旧之作，而是由于在刘跂看来，郭茂倩亦具备上述品格、与刘跂有相通之怀抱。又此诗中称其"新书满百帙，铅椠老不倦"，显示郭茂倩致力于撰述，由此看来，郭茂倩在刘跂眼中乃是一沉静淡泊之人。

二　郭茂倩在洛阳前后之仕履及行迹

借助刘跂此诗，可对郭茂倩在洛阳前后一段时间的仕履作出梳理。首先，由此诗可明确郭茂倩在洛阳任河南府法曹参军的具体时间。如前所述，刘跂《寄尹迁介叔》其五回顾了自己为郭茂倩与尹迁离职送行之情景，"同时幕府归，独送两秋雁"。而刘跂《用公允韵送介叔东归》一诗则是专为送尹迁离洛阳而作，其中"侵陵急景东都雪"一句，提示时间乃在冬季。前文已述及，刘跂任职洛阳为元丰六年（1083）至元祐元年（1086）之间，而苏颂《墓志铭》显示元丰七年（1084）郭茂倩犹在河南府法曹参军任上，则刘跂为郭茂倩、尹迁送行当在元丰七年（1084）或元丰八年（1085）冬季。而由尹迁经历来看，应以元丰七年为是。盖刘跂《用公允韵送介叔东归》有"曾曳长裾何处门？楚声悲壮不堪闻"之语，写出尹迁其时之不得志，终篇又以"少年持许今安在，拭目翱翔鸳鹭群"

① （宋）刘跂：《学易集》卷三，《影印文渊阁四库全书》第1121册，台湾商务印书馆，1986，第554页。

两句寄寓飞腾之望，两年后之《寄尹迁介叔》其四则称“二尹山东秀，一第安足贺”，显示尹迁不久前及第（尹迁在洛阳任职，应是门荫入仕，之后参加科考），而元丰八年（1085）正是科举之年，则尹迁乃是离职洛阳次年参加科考。因此以任期三年计算，郭茂倩任河南府法曹参军为神宗元丰四年（1081）秋冬间至元丰七年（1084）冬。

郭茂倩所任河南府法曹参军一职属诸曹官，据徽宗朝以前官制，属于选人四等七阶中最低一等的判司簿尉阶，但洛阳在北宋为“三京”之一，地位至重，其间职官通常不会授予初入仕途者，而且如若郭茂倩初任即授河南府法曹参军，即便需要在释褐之前守选，其任职时间也与科举授官时间不合（郭茂倩科考情况详下文）。由此推断，郭茂倩在此之前已有官职，前一任职官（元丰元年至元丰四年）仍为判司簿尉一类。再向前追溯，则郭茂倩应是居家守制，以宋人通常守制期二十七月计算，郭茂倩自其父熙宁九年（1076）三月下世后，于元丰元年（1078）六月服除，重入职当在秋冬间，故洛阳离职亦在冬月。郭茂倩此时职衔低微，当是入仕未久，由此来看，郭茂倩入仕在神宗熙宁中期以后。

而欲了解郭茂倩何时入仕，关键在于确定其弟郭茂恂由选人获得改官的时间。苏颂《墓志铭》记有一事：“君亡之五年，茂恂为秘书丞，……而茂恂未登朝时，与其弟茂泽怆夫人之不逮养，各以当迁一官求换邑，封仙源县君。”是郭茂恂与郭茂泽曾以当迁官资为其母求封，但不见作为长子的郭茂倩参与其事，表明郭茂倩此时尚未入仕。依苏颂言下之意，此事发生于郭茂恂由选人改官之后升为朝官之前（否则当言“未改官时”，因改官较升朝官更为关键）。关于选人改官，宋人王得臣《麈史》称：“祖宗以来，选人磨勘者，进士出身为著作佐郎，余人为大理寺丞，谓之京官。若佐郎再迁秘书丞，寺丞再迁太子中舍，谓之升朝官。”[①] 据苏颂《墓志铭》所载，郭茂恂在郭源明卒后五年即元丰四年（1081）为秘书丞，始为升朝官，可知郭茂恂请以当迁一官为母求换邑之事在元丰四年（1081）以前。而在秘书丞之前，郭茂恂职衔即为著作佐郎（郭茂恂依次晋升著作佐郎及秘书丞，正与王得臣所述相符，由此可知郭茂恂系进士出身）。据沈辽为郭茂恂岳父所作《张司勋墓志铭》，神宗熙宁十年（1077）郭茂恂仍

① （宋）王得臣：《麈史》卷上，上海古籍出版社，1986，第6页。

为著作佐郎[①]，此时郭茂恂尚在为郭源明守制期间，不存在升迁可能，则其由选人改官著作佐郎当在熙宁九年（1076）三月郭源明去世之前。不过郭茂恂为元丰四年（1081）迁秘书丞，依北宋制度，宋英宗治平三年（1066）后京朝官四年一磨勘，以此推算郭茂恂由选人改著作佐郎在神宗熙宁十年（1077），则与上述矛盾。其中原因在于，郭茂恂既是在改官后以当迁一官为母求换邑，则其晋升需额外增加一次磨勘周期即四年，因此郭茂恂的改官时间应是在神宗熙宁六年（1073）。是年郭茂恂考满由选人升著作佐郎，入京官序列，此后方得提出为母换邑的请求。而由此推断，郭茂倩至少在熙宁六年（1073）尚未入仕。

郭茂倩之父郭源明任职终于尚书职方员外郎，未带馆职，这意味着郭茂倩不能通过父荫入仕。盖仁宗朝以后，宋代官员大体享有郊礼、遗表（官员亡故）、致仕三种主要荫补方式，仁宗朝嘉祐荫补新条制规定，郎中、带职员外郎及以上方有资格遇郊礼及亡故后荫补子孙，又取消员外郎担任知州官员的荫补权。[②] 因此郭茂倩应是通过科举入仕。熙宁中期至元丰初年的三次科考时间依次在熙宁六年（1073）、熙宁九年（1076）及元丰二年（1079），郭茂倩及第若在元丰二年，则仕履与在洛阳任职时间不合（不会在元丰七年任满离职）；如在熙宁六年，则与上述郭茂恂登朝为母求换邑之事不合，且仕进也嫌太过迟缓。因此其及第时间应在神宗熙宁九年（1076）。当年殿试在三月辛酉[③]，据苏颂《墓志铭》，郭源明三月己未卒于单州，适在殿试前两日，情况虽然特殊，郭茂倩仍有可能在接获讣闻前完成殿试并取得入仕资格。此后郭茂倩乃如前所推测，在守制两年之后先为判司簿尉，再出任河南府法曹参军。

在入仕之前，郭茂倩应是随父宦游。今见宋人陈自明编撰《妇人大全良方》，于“黑龙丹”一条下引用郭茂恂及其弟郭恽自序各一则以证此方效用，其中郭茂恂提及：“先人自三峰谪官淮阳，家嫂马氏蓐中大病，医

① （宋）沈辽：《云巢编》卷九《张司勋墓志铭》，《影印文渊阁四库全书》第1117册，台湾商务印书馆，1986，第619页。原文作“著作郎”，与李焘《续资治通鉴长编》卷二百九十八“神宗元丰二年六月己未条”（中华书局，1995，第7259页）所记郭茂恂“著作佐郎”职衔及此后仕履均不合，可知为传写之误。

② 游彪：《宋朝荫补制度研究》，中国社会科学出版社，2001，第53页；苗书梅：《宋代官员选任和管理制度》，河南大学出版社，1996，第59页。

③ （宋）李焘：《续资治通鉴长编》卷二百七十三，中华书局，1995，第6690页。

者康从变投丹立愈。”[①] 而郭源明由都官员外郎、知华州贬监淮阳军盐酒税在神宗熙宁二年（1069）闰十一月二十八日。[②] 仍据苏颂《墓志铭》，郭源明于监淮阳军酒税任上“满二岁，移知汝州”，知郭源明熙宁三年（1070）至熙宁四年（1071）在淮阳贬所，此时郭茂倩之妻马氏既在淮阳，郭茂倩亦应是随侍父侧。由此则材料看来，郭茂倩在入仕之前，曾跟随其父履任，据苏颂《墓志铭》，郭源明自入仕以来至知华州以前，历任监曹州、衮州盐税，监在京药蜜库，知越州萧山县，又归朝监永丰仓，任太常博士、尚书都官员外郎等职，则郭茂倩可能亦曾于上述各地短暂生活。

刘跂诗中称“前年郭法曹，寓直经略院，同时幕府归，独送两秋雁”，意为郭茂倩卸任法曹参军而寓直经略院，尹迁去职幕府适与之同时，故此刘跂得以送别二人。由此还可推知郭茂倩在洛阳之后下一任职守。“寓直”典出潘岳《秋兴赋·序》：“晋十有四年，余春秋三十有二，始见二毛。以太尉掾兼虎贲中郎将，寓直于散骑之省。”唐人李匡文就此辨正曰：“常见直宿公署，咸云‘寓直’，徒以‘当直’字俗，稍贵文言而不究其义也。案：字书，寓，寄也。‘寓直’二字，出于潘岳之为虎贲中郎将，晋朝未有将校省，故寄直散骑省。今百官各当本司，而直固是当直，安可云‘寓’？何异坐自居第而称‘侨僦’也？”[③] 宋人在绝大多数情况下是以“寓直”专指馆阁词臣当值于翰苑，刘跂此处所用则是潘岳之原义，谓郭茂倩以其原有选人之阶官而于他处受任当直。“经略院”应即是经略司之别称，为押韵而称“院”。经略司全称经略安抚使司，宋人或称其经略府，为经略安抚使治所。宋人制度，经略使向与安抚使联衔，称经略安抚使，总掌一路兵、民之政，以文臣充任[④]，可辟举幕职官，如仁宗康定元年（1040）范仲淹出任陕西经略安抚副使，曾辟欧阳修为掌书记。辟举官员不必经吏部除授，所以郭茂倩在离任河南府时已得任命，而无须至吏部等候差注。

郭茂倩所入应是设于秦州的秦凤路经略安抚使司，且此次入幕或与其弟郭茂恂荐引有关，因郭茂恂元丰七年（1084）至元丰八年（1085）正在

---

① （宋）陈自明：《妇人大全良方》卷十八，人民卫生出版社，1992，第494页。

② （清）徐松：《宋会要辑稿》，中华书局，1957，第3861页。

③ （唐）李匡文：《资暇集》，中华书局，2012，第188页。

④ 龚延明：《宋代官制辞典》，中华书局，1997，第459页。

秦州任职①，此前亦在西北一带经营有年。② 今见前引陈自明《妇人大全良方》中“黑龙丹”一条下郭茂恂、郭忳序文，郭茂恂与郭忳均提及郭茂恂之妻张氏在秦州产后危殆得此药救济之事，据郭忳所述：“仲氏嫂金华君，在秦产七日而不食，……予度疾势危矣，非神丹不可愈。方治药而张召予夫妇，付以诸子，与仲氏别，惨怛不复言。予瞋目戒张曰：‘弟安心养疾。’亟出召伯氏曰：‘事急矣，进此丹可乎？’仲氏尚迟迟以两旬不食，恐不胜任。”③ 郭忳称郭茂恂为仲氏，所谓伯氏即郭茂倩（苏颂《墓志铭》中未见郭忳其人，疑是茂泽、茂曾或茂雍中一人改名），此时既在秦州，当是在秦凤路经略安抚使司幕中。据吴廷燮《北宋经抚年表》，吴雍自神宗元丰七年（1084）至元丰八年（1085）七月为秦凤路经略安抚使、知秦州④，郭茂倩当是应吴雍之聘入幕。至于郭茂倩在秦凤路经略安抚使司所任具体职务，据《宋史·职官》七“经略安抚司”条载：“其属有勾当公事、主管机宜文字、准备将领、准备差使。”⑤ 北宋人行文中亦见“管勾书写经略安抚使机宜文字”“主管河东经略司机宜文字”“经略司干当公事”“编排经略司文字”等可由低阶选人充任的职衔，因郭茂倩此前所任属判司簿尉阶，则在经略司所任当即是上述职务之一。

三　郭茂倩在洛阳期间的编纂情况

目前研究者通常认为《乐府诗集》成书于北宋后期，大约神宗至徽宗这一时段，有以为在元祐朝以后，或具体至郭茂倩后来居官浙江之时⑥，但均无实际根据。而由刘跂此诗来看，在洛阳担任河南府法曹参军期间，郭茂倩已编纂书稿一部，所谓“新书满百帙，铅椠老不倦”。宋人罕用

---

① （宋）李焘：《续资治通鉴长编》，中华书局，1995，第8984、9631页。

② 郭茂恂自元丰四年七月至元丰七年七月以群牧判官提举陕西买马监牧司公事兼同提举成都府、利州、秦凤、熙河等路茶场公事，参见（宋）李焘《续资治通鉴长编》卷三百十四，中华书局，1995，第7600页；（清）徐松《宋会要辑稿》，中华书局，1957，第3303页。

③ （宋）陈自明：《妇人大全良方》卷十八，人民卫生出版社，1992，第495页。

④ （清）吴廷燮：《北宋经抚年表》卷三，中华书局，1984，第244页。

⑤ 《宋史》卷一百六十七，中华书局，1977，第3960页。

⑥ 参见汪俊《郭茂倩及其乐府诗集》，《江苏文史研究》2001年第1期；颜中其《〈乐府诗集〉编者郭茂倩的家世》，《古籍整理研究学刊》1987年第4期；孙尚勇《郭茂倩〈乐府诗集〉的编辑背景与刊刻及校理》，《乐府学》第五辑，学苑出版社，2009。

"百帙"一词，而刘跂为人作《金石苑序》时称编者"裒次前代金石刻为书，不以世代岁月，独以得之先后为次第，……凡得四百秩，目曰《金石苑》"[1]，以是知"百帙"系指书稿卷数，且此处既云"满"，则"百卷"当非一般意义上的夸饰或泛称。目前已知郭茂倩另编有《杂体诗集》若干卷，乃是郭茂倩将"杂体诗"从唐人所谓"乐府诗"中抽离而单独编集，此书早佚，但杂体诗体式特异，传世有限，成书百卷应无可能。而现存《乐府诗集》之篇幅正与此诗所指相符，则刘跂诗中言及此书有极大可能即是《乐府诗集》或《乐府诗集》的前身，除非在《乐府诗集》之外，郭茂倩另有一部百卷书稿尚不为后人所知。

如刘跂诗中所指确为《乐府诗集》，那么《乐府诗集》在郭茂倩离职洛阳前已经编成，但仍处于修订过程中，且为刘跂等友人所知晓。关于河南府法曹参军的职守，据《宋史·职官》六"河南、应天府"条："户曹通掌府院户籍、考课、税赋，法曹专掌谳议。"[2] 则郭茂倩任事并不繁杂，此前所任可能也非繁剧之职，居家守制亦有避世之便，遂得以以一人之力而成就如此浩繁之典籍。

如刘跂此诗所指确为《乐府诗集》，其意义还在于可由此略窥同辈对此书的观感及郭茂倩编撰此书的初衷。《乐府诗集》成书后，宋人虽不乏著录和引用者，对此书及郭茂倩本人的评价却绝不可见，换言之，今人无从得知宋人对其人其书的直接态度。而刘跂诗论及此书有"他时淮南子，试为离骚传"之语，用刘安为汉武帝作《离骚传》之典，考虑到郭茂倩系编撰前代作品而非如屈原自作《离骚》以抒怀抱，则此处应理解为刘跂以刘安譬诸郭茂倩，寄望郭茂倩以检讨乐府名家，乃至遭遇人主、功垂后世。刘跂此诗写予尹迁，系对尹迁议论郭茂倩而非直接面对郭茂倩本人，则是出于客观评价而非礼貌性恭维，由此可以视为与郭茂倩同时人对此书的一种态度。更值得注意的是，由于此书成书后经南渡之离乱播迁，今存付梓于两宋之交的宋刻本已无序跋可供征引[3]，后人遂无从了解郭茂倩的

---

① （宋）刘跂：《学易集》卷六，《影印文渊阁四库全书》第1121册，台湾商务印书馆，1986，第587页。

② 《宋史》卷一百六十六，中华书局，1977，第3945页。

③ 关于今存宋刻本《乐府诗集》刊印情况，参见傅增湘《藏园群书经眼录》卷十七，中华书局，1983，第1484页。

创作意图，研究者需要根据当时的文化背景对此予以推断。[①] 而刘跂此诗则提供了一个视角。因刘跂与郭茂倩既有往来，又目睹此书的撰辑，则对此书的编排举措必与郭茂倩有所交流，因此以整理楚辞比拟是书编纂的看法，即便不源自郭茂倩本人，也应当与郭茂倩的自我期许不相违背，这无疑为我们认识郭茂倩的编撰动机指示了更为明确的方向。

① 参见孙尚勇《郭茂倩〈乐府诗集〉的编辑背景与刊刻及校理》，《乐府学》第五辑，学苑出版社，2009。

元代民族诗人乐府诗辑考*

郭　丽

（首都师范大学文学院，北京，10089）

摘　要： 元代有乐府诗留存的少数民族诗人共18人，数量位居前三的是耶律铸、马祖常和萨都剌。16位少数民族诗人所作乐府在《乐府诗集》所分十二类中占有九类，仅燕射、清商和舞曲三类未见歌辞留存。在这九类中绝大部分为近代曲辞和新乐府辞。在近代曲辞中，出现频率最高的是《西湖竹枝词》。原因是元代民族诗人乐府诗创作深受当时宗唐复古诗学思想影响。而《西湖竹枝词》的大量出现则是因为这些少数民族诗人均参与了杨维桢发起的《西湖竹枝词》酬唱活动。

关键词： 元代　少数民族　乐府诗　留存

作者简介： 郭丽，女，陕西省宝鸡市人，首都师范大学文学院副教授，主要从事魏晋南北朝隋唐五代文学研究。

元王朝是多民族统一的封建帝国，元代诗坛诗人成分也较为复杂，元诗繁荣局面的形成，既有汉族诗人的贡献，也离不开少数民族诗人的努力。杨镰《全元诗》前言即称："通过《全元诗》编订，可知有诗篇流传至今的元代诗人，所归属的民族有汉、蒙古、畏兀、唐兀、吐蕃、康里、大食、钦察、回回、拂林、哈剌鲁、乃蛮、阿鲁浑、克列、塔塔儿、雍古、渤海、契丹、喀喇契丹等数十种。"① 可知少数民族诗人是元诗创作不容忽视的力量。在《全元诗》收录的近五千位诗人十三万两千首诗作中，乐府诗数量多达百万字。这些乐府诗，虽然大部分出自汉族诗人之手，但

* 本文为贵州省2017年度哲学社会科学规划国学单列课题阶段性成果，项目批准号为17GZGX24。

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第2页。

少数民族诗人也不乏乐府诗留存。而后者恰恰是以往研究中常被忽略的。故而笔者尝试对元代少数民族诗人所作乐府诗进行清理，目前已完成少数民族诗人中乐府诗创作数量位居前二的耶律铸、马祖常乐府诗研究[①]，本文继续考察元代其他少数民族诗人乐府诗创作情况。考察以《全元诗》所收诗人先后为序，按照《乐府诗集》所分十二类（郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、近代曲辞、杂歌谣辞、新乐府辞）清理其文献留存情况，以期为少数民族诗人乐府诗研究提供可靠文本。

一　蒲寿宬杂曲歌辞11首

送远曲别苇航

驱车晨出门，薄酒持送君。离心一寸铁，修岭千重云。遥怜风雨夜，应念霜雪群。猿鹤岂敢怨，所期在斯文。[②]

按，《乐府诗集·鼓吹歌辞》有《送远曲》，蒲寿宬此诗为同题拟作，当属鼓吹曲辞。

棹　歌

鼓枻归去来，蓑风鸣策策。明月倾我壶，沧浪天一碧。[③]

重游武夷偶成棹歌一首

一派弯环九曲溪，溪深溪浅净无泥。鹭鸶不作窥鱼计，飞入屏风也似迷。[④]

按，《乐府诗集·相和歌辞》“瑟调曲”有《棹歌行》，蒲寿宬《棹歌》《重游武夷偶成棹歌一首》当出于此，故属相和歌辞。元人汤弥昌有《湘干棹歌》、杨翮有《秦淮棹歌序》曰：“今天下承平日久，学士大夫颂咏休

① 元代少数民族诗人中，耶律铸、马祖常乐府诗数量位列前两名，笔者已各撰专文讨论，本文不再涉及。

② 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第282页。

③ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第313页。

④ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第315页。

明而陶写情性者，皆足以追袭盛唐之风。由皇庆、延祐迄于天历，奎章之间，鸾台凤阁之耆英硕彦，倡于朝廷而风于四方之诗，盖骎骎乎！大历、贞元之盛矣。时则有作者稡所为诗若干首成帙，目之曰《秦淮棹歌》。元统二年冬，予始得而诵之，乃述其事以为序引。"[①] 则元时尚有《秦淮棹歌》《湘干棹歌》见录于《全元文》卷一八四四，后者辞已不存。这些棹歌当均自《棹歌行》衍生而来。[②]

渔父四首

昨日卖鱼到城郭，暑气千门正炮烙。买酒归来风露凉，始信人间渔父乐。

钓得鱼来日又斜，潮回无路可归家。炙鱼当饭且一饱，闲看白鸥飞浪花。

海光潋滟月团圆，一颗明珠落玉盘。鸥鹭不知何处宿，白头闲坐把鱼竿。

青山淡淡水悠悠，有客江边孟浪游。渔父相逢欲借问，掉头吟咏不相酬。[③]

按，《乐府诗集·杂歌谣辞》有《渔父歌》，蒲寿宬《渔父》当出于此，故属杂歌谣辞。

明月篇

海贾不爱死，适值骊龙眠。深渊顷刻命，平地千丈川。丈夫岂无志，固为儿女煎。彼美头上粲，它人口中涎。鲛人一滴泪，不肯随漪涟。眼见悬珠人，明月几缺圆。[④]

按，《乐府诗集·杂曲歌辞》有《明月篇》，蒲寿宬此诗为同题拟作，故属

① 李修生：《全元文》卷一八四四，凤凰出版社，2004，第444~445页。

② 乐府诗在流传过程中会发生衍生，衍生指的是由一个曲调变成两个或两个以上曲调者。如杂曲歌辞《古别离》衍生出《生别离》《长别离》《远别离》《久别离》《新别离》《今别离》《暗别离》《潜别离》《别离曲》等。参看吴相洲《乐府学概论》，人民文学出版社，2015，第52~54页。

③ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第317页。

④ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第273页。

杂曲歌辞。

古　意

梳鬓照寒沚，寒沚知贞胸。整鬓摘秋芳，秋芳无冶容。平生几偃蹇，今逐梁君鸿。既甘布裙绩，宁厌短褐舂。刖目信已笃，封耳何所从。独抚箜篌谣，河流自潨潨。[①]

古意答胡苇航

偃蹇当风松，四望无宁枝。茑萝空自缠，鸾凤非所羁。固乏栋梁具，聊耸岩壑姿。岂无深林柯，百尺悬旌麾。下有千岁苓，勿使行人知。[②]

按，《乐府诗集·杂曲歌辞》有《淫思古意》，又有唐沈佺期《独不见》，一曰《古意呈补阙乔知之》。宋郑樵《通志二十略·乐略一》"古调二十四曲"于《淫思古意》前又有《古意》，则《古意》当为乐府。唐卢照邻《长安古意》《文苑英华》亦收入"乐府"类。宋人薛季宣作《古意》，其《浪语集》置之于"乐府"类。元人马祖常《古意》亦作《古意》，属杂曲歌辞。蒲寿宬《古意》《古意答胡苇航》当为同题拟作，亦属杂曲歌辞。

七　夕

盈盈一水望牵牛，欲渡银河不自由。月照纤纤织素手，为君裁出翠云裘。[③]

按，《隋书·音乐志》载："炀帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》《藏钩乐》《七夕相逢乐》《投壶乐》……及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。"[④] 则隋时有《七夕相逢乐》。唐崔令钦《教坊记》有《七夕子》。宋人韩琦《辛亥七夕末伏》末二句云："搏中新曲高难和，唯付珠喉任遏云。"诗末自注曰："时

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第287~288页。
② 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第281页。
③ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第318页。
④ 《隋书》卷一五，中华书局，1973，第379页。

签判沈太丞有《七夕》新曲。"[1] 则《七夕》为宋时新曲，宋人所作《七夕》，均属新乐府辞。元人耶律铸亦作《七夕》，当拟宋人而来，蒲寿宬《七夕》，亦为同题拟作，故属新乐府辞。

二 萨都剌21首

都下同翰林诸公送御史尚游题紫骝马

御史紫骝马，今朝行且嘶。远烟芳草露，细雨落花泥。蹋月饮淮水，随云过汴堤。遥思乡旆日，晓立听朝鸡。[2]

按，《乐府诗集·横吹曲辞》"汉横吹曲"有《紫骝马》，萨都剌此诗为同题拟作，故属横吹曲辞。

西湖竹枝词

湖上美人弹玉筝，小莺飞度绿窗棂。沈郎虽病多情在，倦倚屏山不厌听。[3]

按，《乐府诗集·近代曲辞》有《竹枝》，《西湖竹枝词》当自《竹枝》衍生而来，故属近代曲辞。

戏赠王本中柳枝词

日高燕语卷帘迟，独倚东风看柳枝。三月柳花飞欲尽，远人凉露未归时。[4]

按，《乐府诗集·近代曲辞》有《杨柳枝》，萨都剌此诗当出于此，故属近代曲辞。

---

① 傅璇琮等《全宋诗》卷三三三，北京大学出版社，1992，第4087页。
② 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第122页。
③ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第295页。
④ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第281页。

江南乐

江南乐，春水虹桥满城郭。出门不用金马络，门前花船如画阁。绿纱窗虚锁春雾，隔窗蛾眉秋水活。翡翠冠高罗袖阔，楚舞吴歌劝郎酌。紫竹瑶丝相间作，船头柳花如雪落。船尾彩旗风绰绰，秉烛夜游随意足，人生无如江南乐。①

江南怨

江南怨，生男远游生女贱。十三画得蛾眉成，十五新妆识郎面。识郎一面思犹浅，千金买官游不转。郎家水田跨州县，大船小船过淮甸。买官未得不肯归，不惜韶华去如箭。杨花帘幕飞乳燕，疏雨梧桐闭深院，人生无如江南怨。②

江南春次前韵

江南四月春已无，黄酒白酪红樱珠。吴姬小醉弄弦索，十指春雪如凝酥。池塘过雨春波涨，风卷杨花落蛛网。翠眉新妇歌春愁，白马少年归日晚。游鱼水浅出短蒲，谁家银箭飞金壶。日长睡起翠阴午，帘外忽过流莺孤。③

按，《乐府诗集·相和歌辞》有《江南》，萨都剌《江南乐》《江南怨》《江南春》，均当自《江南》衍生而来，故属相和歌辞。

相逢行赠别旧友治将军并序

一年相逢在京口，笑解吴钩换新酒。城南桃杏花正开，白面青衫鞭马走。一年相逢白下门，短衣窄袖呼郎君。朝驰燕赵暮吴楚，逸气不觉凌青云。一年相逢在阙下，东家蹇驴日相假。有如臣甫去朝天，泥滑沙堤不敢打。都门一别今五年，今年相逢沧海边。千山木叶下如雨，雁声堕地秋连天。将军毳袍腰羽箭，拥马旌旗照溪面。小官不识将军谁，卧病孤舟强相见。岂知此地逢故人，摩挲病眼开层云。旧游历历如隔世，夜雨岂知思同群。郎君别后瘦如许，无乃从前作诗苦。溪头月落山馆深，剪烛犹疑梦中语。人生聚散亦有时，且与将军游武夷。弓刀挂在洞前树，洞里仙童来觅诗。稽首武夷君，借我幔峰顶，分我紫霞杯，与子连夜饮。左手招子乔，

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第215页。
② 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第215~216页。
③ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第238~239页。

右手招飞璚，举觞星月下，听吹双凤笙。我酌一杯酒，持劝天上月，劝尔长照人相逢，莫向关山照离别。凤笙换曲曲未终，天风木杪飘晨钟。拂衣罢宴下峰去，又隔云山千万重。[①]

按，《乐府诗集・相和歌辞》有《相逢行》，萨都剌此诗为同题拟作，故属相和歌辞。

杨花曲

燕京女儿十六七，颜如花红眼如漆。兰香满路马如飞，窄袖短鞭娇滴滴。春风淡荡摇春心，银筝银烛高堂深。绣裳不暖锦鸳梦，紫帘红雾天沉沉。芳华谁惜去如水，春困着人倦梳洗。夜来小雨润天街，满院杨花飞不起。[②]

按，《乐府诗集・杂曲歌辞》有《杨花曲》，萨都剌此诗为同题拟作，故属杂曲歌辞。

桃源行题赵仲穆画

长城远筑阿房起，黔首驱除若蝼蚁。谁知别有小乾坤，藏在桃花白云里。桃花重重间白云，洞门锁住千年春。男耕女织作生业，版籍不是秦家民。桑麻鸡犬村村屋，流水门墙映花竹。无端渔父绿蓑衣，带得黄尘入幽谷。主人迎客坐茅堂，共话山中日月长。但见花开又花落，岂知世上谁兴亡。明朝渔父归城市，回首云山若千里。再来何处觅仙踪，恨满桃花一溪水。[③]

按，《乐府诗集・新乐府辞》有《桃源行》，萨都剌此诗为同题拟作，故属新乐府辞。

征妇怨

有柳切勿栽长亭，有女切勿归征人。长亭杨柳自春色，岁岁年年

---

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第221~223页。
② 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第210页。
③ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第225页。

送行客。一朝羽檄风吹烟，征人远戍居塞边。辚辚车马去如箭，锦衾绣枕难留恋。黄昏寂寞守长门，花落无心理针线。新愁暗恨人不知，欲语不语颦双眉。妾身非无泪，有泪空自垂。云山烟水隔吴越，望君不见心愁绝。梦魂暗逐蝴蝶飞，觉来羞对窗前月。窗前月色照人寒，迟迟钟鼓夜未阑。灯阑有恨花不结，妆台尘惨恨班班。半生偶得一锦字，道是前年战时苦。一朝血杵烟薮除，腰间斜挂三珠虎。妾心自喜还自惊，门前忽闻凯歌声。锦衣绣服归故里，不思昔日别离情。别离之情几青草，镜里容颜为君老。黄金白璧买娇娥，洞房只道新人好。[①]

按，《乐府诗集·新乐府辞》有《征妇怨》，萨都剌此诗为同题拟作，故属新乐府辞。

春　词

深宫尽日垂珠箔，别殿何人度玉筝。白面内官无一事，隔花时听打球声。[②]

按，《乐府诗集·新乐府辞》有《惜春词》，萨都剌《春词》当出于此，故属新乐府辞。

宫　词

骏马骄嘶懒着鞭，晚凉骑过御楼前。宫娥不识中书令，借问谁家美少年。[③]

四时宫词

御沟涨暖绿潺潺，风细时闻响佩环。芳草宫门金锁闭，柳花帘幕玉钩闲。

梦回绣枕听黄鸟，困倚雕栏看白鹇。落尽海棠天不管，修眉惭恨锁春山。

日长缝就缕金衣，高柳风清拂翠眉。闲倚小楼题画扇，但闻别院笑弹棋。

---

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第251页。

② 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第148页。

③ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第161~162页。

主家恩爱有时尽，贱妾心情无限思。又向晚凉新浴罢，琵琶自拨断肠词。

宫沟水浅不通潮，凉露瑶街湿翠翘。天晚不闻青玉佩，月明偷弄紫云箫。

正宫夜半羊车过，别院秋深鹤驾遥。却把闲情望牛女，银河乌鹊早成桥。

悄悄深宫不见人，倚门惟有石麒麟。芙蓉帐冷愁长夜，翡翠帘垂隔小春。

天远难通青鸟信，瓦寒欲动白龙鳞。夜深怕有羊车到，自起笼灯照雪纹。[①]

按，宋人张耒有《宫词效王建十首》，《张耒集》置之于“古乐府歌辞”类，则《宫词》为乐府旧题，张耒为作新辞，属新乐府辞。[②] 元人马祖常有《拟唐宫词十首》，且马祖常《石田文集》置该诗于“乐府歌行”类，亦属新乐府辞。萨都剌《宫词》为同题拟作，《四时宫词》当由《宫词》变异而来[③]，故均当属新乐府辞。

芙蓉曲兼善状元御史

秋江渺渺芙蓉香，秋江女儿将断肠。绛袍春浅护云暖，翠袖日暮迎风凉。鲸鱼风起江波白，霜落洞庭飞木叶。荡舟何处采莲花，爱惜芙蓉好颜色。[④]

按，元人周巽有《芙蓉行》，其《性情集》置此诗于“拟古乐府”类，则《芙蓉行》为乐府旧题，周巽为作新辞，故属新乐府辞。萨都剌《芙蓉曲兼善状元御史》或出于此，故亦属新乐府辞。

---

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第189页。

② 新乐府的新，或是指新题，以区别于古题；或是指新词，以区别于旧词；或是指新声，以区别于旧曲。参见吴相洲《中国诗歌通史唐五代卷》，人民文学出版社，2012，第406页。

③ 乐府诗在流传过程中会产生变异，变异指的是名称有所改变，乐曲没有太大变化。如杂曲歌辞《少年行》后又有《汉宫少年行》《长乐少年行》《长安少年行》《渭城少年行》《邯郸少年行》等。

④ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第212页。

三　贯云石2首

美人篇

任风雕雪玲珑温，吴姬剪月纤纤昏。行云补髻翠光滑，凤凰叫落空山月。手摘闲愁八字分，青山恨重叠不伸。肌脓汗腻朱粉匀，背人挥泪妆无痕。霜刀自制石榴裙，闭门不识诸王孙。绿烟熏暖蓝田玉，罗带随风换妆束。飞鸟衔怨过长门，芳菲不忍韶华屋。连环步窄玉佩响，霓裳袖阔东风长。钏松腕瘦觉多情，举指搔天天亦痒。枕香帐冷兰灯沉，落花不入芙蓉衾。三山路杳银河深，彩鸾高诉愁人心。天与美人倾国色，不知更与美人节。梦里梅花梦我身，万古千年一明月。①

按，宋郑樵《通志二十略·乐略一》“佳丽四十七曲”有《美人》，贯云石《美人篇》当出于此。据笔者《乐府续集·元代卷》制定的新乐府辞收录标准，此诗符合第十条标准，即：《教坊记》《通志二十略》《唐音癸签》所载唐乐府诸曲之拟作，故属新乐府辞。

筚篥乐

雄雷怨别雌电老，云海漫漫地无草。胡尘不受紫檀风，三寸芦中元气巧。微声辚辚喘不栖，魑魅梦哭猩猩饥。壮声九漏雪如铁，酥灯焰冷春风灭。神妻夜传髑髅杯，倒卷昆仑饮腥血。紫台云散月荒凉，归路人稀腔更长。酸斋道人为西瑛公子。②

按，杨维桢《铁崖古乐府》有《筚篥吟》，则《筚篥吟》为乐府古题，杨维桢为作新辞，当属新乐府辞。贯云石《筚篥乐》或出于此，故亦属新乐府辞。

---

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第306页。

② 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第312页。

四　雅琥 1 首

赋得月漉漉送方叔高作尉江南

月漉漉，泥在水。送君归，几千里。泥在水，月不明。执君别，难为情。漉漉见月，水深泥多。飘飘游子，岁暮如何。洞庭霜下，木落无波。白云在望，鼓枻讴歌。念子之来，携书一束。兹焉言归，荣养以禄。雄剑在匣，弨弓在箙。驰骋千里，毋尔局蹙。[①]

按，《乐府诗集·新乐府辞》有《月漉漉篇》，雅琥此诗为同题拟作，故属新乐府辞。

五　同同 1 首

西湖竹枝词

西子湖头花满烟，谩郎日日醉湖边。青楼十丈钩帘坐，箫鼓声中看画船。[②]

按，《乐府诗集·近代曲辞》有《竹枝》，同同《西湖竹枝词》当自《竹枝》衍生而来，故属近代曲辞。

六　余阙 2 首

有所思

春风起寒色，春衣方重熏。新装卷罗幕，清唱入行云。艳色若流月，芳泽谢兰芬。婵娟信无度，我思何在君。[③]

按，《乐府诗集·鼓吹曲辞》有《有所思》，余阙此诗为同题拟作，故属鼓吹曲辞。

---

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第 435 页。
② 杨镰主编《全元诗》册四三，中华书局，2013，第 218 页。
③ 杨镰主编《全元诗》册四四，中华书局，2013，第 245 页。

七　哀

殷武诵罙阻，周鲁歌东征。圣哲则有然，我何敢留行。斩牲祀怒特，衅鼓起前旌。野布鱼丽阵，山鸣铙吹声。函关何用塞，受降行已城。路逢故乡人，取书寄东京。寄言东京友，勉树千载名。一身未足惜，妻子非无情。①

按，魏晋以降，作《七哀》者，殆非一人，未以乐府称。然《乐府诗集》《怨诗行》解题引《古今乐录》曰："《怨诗行》歌东阿王'明月照高楼'一篇。"② 而"明月照高楼"乃曹植《七哀诗》首句，知曹植《七哀诗》曾入乐府。唐吴兢《乐府古题要解》曰："《七哀》起于汉末。如曹植《明月照高楼》、王仲宣《南登霸陵岸》，皆《七哀》之一也。"③ 宋郑樵《通志二十略·乐略一》将《七哀》列入乐府。宋人薛季宣有《七哀》，且《浪语集》置之于"乐府"类，据笔者《乐府续集·宋代卷》制定的新乐府辞收录标准，此诗符合第九条标准：《教坊记》《通志二十略》所载唐乐府诸曲之拟作者，故属新乐府辞。余阙《七哀》当拟宋人而来，故亦属新乐府辞。

七　不花帖木儿2首

西湖竹枝词

湖上春归人未归，桃红柳绿黄莺飞。桃花落时多结子，杨花落处祇沾衣。④

按，《乐府诗集·近代曲辞》有《竹枝》，不帖花木儿《西湖竹枝词》当自《竹枝》衍生而来，故属近代曲辞。

宫　词

玉楼珠箔晚天凉，秋色依稀满建章。金井梧桐霜叶尽，自随流水

① 杨镰主编《全元诗》册四四，中华书局，2013，第255页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷四一，上海古籍出版社，1998，第476页。

③ （唐）吴兢：《乐府古题要解》卷下，见丁福保《历代诗话续编》，中华书局，1983，第59页。

④ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第18页。

出宫墙。[1]

按，前已论及，萨都剌《宫词》为新乐府辞，不花帖木儿此诗为同题拟作，亦属新乐府辞。

八 乃贤17首

月湖竹枝四首题四明俞及之竹屿卷

丝丝杨柳染鹅黄，桃花乱开临水傍。隔岸谁家好楼阁，燕子一双飞过墙。

五月荷花红满湖，团团荷叶绿云扶。女郎把钓水边立，折得柳条穿白鱼。

水仙庙前秋水清，芙蓉洲上新雨晴。画船撑着莫近岸，一夜唱歌看月明。

梅花一树大桥边，白发老翁来系船。明朝捕鱼愁雪落，半夜推篷起看天。[2]

按，《乐府诗集·近代曲辞》有《竹枝》，乃贤《月湖竹枝》当自《竹枝》衍生而来，故属近代曲辞。

塞上曲

秋高沙碛地椒稀，貂帽狐裘晚出围。射得白狼悬马上，吹笳夜半月中归。杂还毡车百辆多，五更冲雪渡滦河。当辕老妪行程惯，倚岸敲冰饮橐驼。双鬟小女玉娟娟，自卷毡帘出帐前。忽见一枝长十八，折来簪在帽檐边。长十八，草花名。马乳新挏玉满絣，沙羊黄鼠割来腥。踏歌尽醉营盘晚，鞭鼓声中按海青。乌桓城下雨初晴，紫菊金莲漫地生。最爱多情白翎雀，一双飞近马边鸣。[3]

按，《乐府诗集·新乐府辞》有《塞上曲》，乃贤此诗为同题拟作，故属新

---

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第18页。
② 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第10页。
③ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第36~37页。

乐府辞。

宫词八首次偰公远正字韵

广寒宫殿近瑶池，千树长杨绿影齐。报道夜来新雨过，御沟春水已平堤。

千官鹄立五云间，玉斧参差拥画阑。今日君王西内去，安排天仗趣仪鸾。

水晶帘外日迟迟，殿阁春深笑语稀。绣幕无端风卷起，一双燕子傍人飞。

上苑含桃熟暮春，金盘满贮进枫宸。醍醐渍透冰浆滑，分赐阶前傈直人。

琼岛岧峣内苑西，阑斑绮石甃清漪。御床不许红尘到，黄幔长教窣地垂。

花影频移玉砌平，美人欹枕听流鹦。一春多病慵梳洗，怕说鸾舆幸上京。

绣床倦倚怯深春，窗外飞花落锦茵。抱得琵琶阶下立，试弹一曲斗清新。

太液池头新月生，瑶街最喜晚来晴。贵人忽被西宫召，骑得骅骝款款行。①

按，前已论及，萨都剌、不花帖木儿《宫词》为新乐府辞，则乃贤此诗为同题拟作，亦属新乐府辞。

黄金台

落日燕城下，高台草树秋。千金何足惜，一士固难求。沧海谁青眼，空山尽白头。还怜易河水，今古只东流。②

按，杨维桢有《金台词》，一作《黄金台词》，见录于《铁崖古乐府》，则《黄金台词》为乐府古题，杨维桢为作新辞，当属新乐府辞。乃贤《黄金

---

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第17页。

② 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第39页。

台》，当出于此，故亦属新乐府辞。

春草轩为毗陵华以愚赋

青霭浮江郭，庭阶草色芳。晨晖窗自绿，春雨屐生香。弱蔓牵书带，修茎矗剑铓。绵绵思道路，恻恻念衣裳。结构怀东野，安舆奉北堂。岂须三釜养，自可百忧忘。地近延陵邑，门旌孝子乡。殷勤张太史，为播五云章。张仲举先生作记。①

按，杨维桢有《春草轩辞》，见录于《铁崖古乐府》，则《春草轩辞》为乐府古题，杨维桢为作新辞，当属新乐府辞。杨维桢《春草轩辞》序记其本事曰："昆陵华孝子幼武，六岁而孤，善事其母，以纯孝闻。尝自取孟郊《游子词》，名其所居轩曰'春草'。予为体游子意，赋《春草词》。"②乃贤此诗为同题拟作，且本事与杨诗同，故亦属新乐府辞。

答禄将军射虎行

将军部曲瀚海东，三千铁骑精且雄。久知天命属真主，奋身来建非常功。世祖神谟涵宇宙，坐使英雄皆入彀。十年转战淮蔡平，帐下论功封太守。信阳郭外山嵯峨，长林大谷青松多。白额於菟踞当道，城边日落无人过。将军闻之毛发竖，拔剑誓天期杀虎。弯弓走马出东门，倾城来看夸豪武。猛虎磨牙当路嚎，目光睒睒斑尾摇。据鞍一叱双眦裂，鸟飞木落风萧萧。金硝雕弓铁丝箭，满月弦开正当面。箭翎射没锦毛摧，崖石崩腾腥血溅。万人欢噪声震天，剖开一镞当心穿。父老持杯马前拜，祝公眉寿三千年。丈夫立功期不朽，奇事相传在人口。可怜李广不封侯，却喜将军今有后。承平公子秘书郎，文场百步曾穿杨。咫尺风云看豹变，鸣珂曳履登朝堂。虎既剖，箭镞正贯于心中。③

按，杨维桢有《小万户射虎行》，见录于《铁崖古乐府》，则《射虎行》为乐府古题，杨维桢为作新辞，当属新乐府辞。乃贤《答禄将军射虎行》

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第21页。
② 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第21页。
③ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第45~46页。

当由《射虎行》衍生而来，故亦属新乐府辞。

古镜篇寄韩与玉

古镜团团似秋水，美人当窗正梳洗。芙蓉凉月斗婵娟，默默自怜还自喜。朝来开匣忽凄然，一痕微雪映华钿。却恨东风惜桃李，年年开傍镜台边。粉绵拭镜还清澈，佳人薄命空愁绝。不如化石在山头，万古千年照明月。[①]

按，元人孙蕡有《古镜词》，其《西庵集》置于"乐府"类。据笔者《乐府续集·元代卷》制定的元代新乐府辞收录标准，此诗符合第九条标准，即：元人别集、总集中置于古乐府、乐府、拟古乐府、乐府歌行类下，题名与《乐府诗集·新乐府辞》所录不同者。故孙蕡《古镜词》当属新乐府辞。乃贤《古镜篇》当出于《古镜词》，故亦属新乐府辞。

九　聂镛2首

西湖竹枝词

郎马青骢新凿蹄，临行更赠锦障泥。劝郎莫系苏堤柳，好踏新沙宰相堤。[②]

按，《乐府诗集·近代曲辞》有《竹枝》，聂镛《西湖竹枝词》由《竹枝》衍生而来，故属近代曲辞。

宫　词

九重天上日初和，翡翠帘垂午漏过。闻到南闽新入贡，雕笼进上白鹦哥。[③]

按，前已论及，萨都剌、不花帖木儿、乃贤《宫词》为新乐府辞，则聂镛此诗为同题拟作，亦属新乐府辞。

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第42~43页。
② 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第122页。
③ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第122页。

十　掌机沙 1 首

西湖竹枝词

南北峰头春色多，湖山堂下来棹歌。美人荡桨过湖去，小雨细寒生绿波。①

按，《乐府诗集·近代曲辞》有《竹枝》，掌机沙《西湖竹枝词》由《竹枝》衍生而来，故属近代曲辞。元杨维桢《西湖竹枝集》掌机沙小传评其《竹枝词》曰："礼部尚书哈散公之孙也。学诗于萨天锡，故其诗风流俊爽，观于《竹枝》，可以称才子矣。"②

十一　燕不花 1 首

西湖竹枝词

湖头水满藕花香，夜深何处有鸣榔。郎来打鱼三更里，凌乱波光与月光。③

按，《乐府诗集·近代曲辞》有《竹枝》，燕不花《西湖竹枝词》由《竹枝》衍生而来，故属近代曲辞。

十二　完泽 2 首

西湖竹枝词

花满苏堤酒满壶，画船日日醉西湖。阿侬最苦两离别，不唱黄莺唱鹧鸪。

堤边三月柳阴阴，湖上春风似海深。游人来往多如蚁，半是南音半北音。④

---

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第 132 页。

② 王利器、王慎之、王子今：《历代竹枝词》，陕西人民出版社，2003，第 100 页。

③ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第 133 页。

④ 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第 147 页。

按，《乐府诗集·近代曲辞》有《竹枝》，完泽《西湖竹枝词》由《竹枝》衍生而来，故属近代曲辞。

十三　别罗沙 1 首

西湖竹枝词

风篁岭下月色凉，无数竹枝官道傍。东家为爱青青节，截作参差吹凤皇。①

按，《乐府诗集·近代曲辞》有《竹枝》，别罗沙《西湖竹枝词》由《竹枝》衍生而来，故属近代曲辞。

十四　昂吉 2 首

乐府二章送吴景良

吴门柳东风，岁岁离人手。千人万人于此别，长条短条那忍折。送君更折青柳枝，莫学柳花如雪飞。思君归来与君期，但愿柳色如君衣。

采采叶上莲，吴姬荡桨云满船。红妆避人隔花笑，一生自倚如花妍。低头更采叶上莲，锦云绕指香风传。殷勤裁缝作莲幕，为君高挂黄堂边，待君日日来周旋。②

按，《乐府诗集·杂曲歌辞》有《乐府》，昂吉此诗为同题拟作，故属杂曲歌辞。

十五　偰逊 1 首

中秋对月歌

凝云如龙鳞，近月成五色。风来忽吹断，化作虬千尺。斯须风定

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第 158 页。
② 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第 341～342 页。

云亦收，冰轮辗空光欲流。是谁持此万古不死之老魄，挂在玉露瑶旻之素秋。我当樽前不肯酌，拔剑停歌罢欢谑。丈夫动即合苍天，且问姮娥为酬酢。大化运玄机，以尔烛妍媸。古今万穷达，岂谓都若是。圣人因之以为则，洞照宇宙祢雍熙。我家诸父六伯仲，各向天门谐令仪。亦欲追踪蹑云级，有约宁知忽相失。广寒深锁桂香空，却着妖蟆恣亏蚀。翩然落魄江海间，独抱隐忧心孔艰。浮云富贵真腐芥，汗简功名须壮颜。百事无成知几春，一客毗陵逾四旬。忧来掩卷遇良夕，喜甚清辉仍近人。所愿从兹辟琼户，永回神光临下土。明年还得似今宵，定托灵槎问津法。[①]

按，《新唐书·仪卫志》载唐大横吹部节鼓二十四曲，其二十一曰《对月》，偰逊《对月歌》当出于此，故属横吹曲辞。

十六 锦哥1首

周公祠饮福歌

瞻彼岐阳兮秀王之乡，佐武相成兮迁顽剪商。殷士肤敏兮祼将于京，既营东洛兮为周有光。赤舄几几兮衮衣绣裳，道尊德崇兮垂宪无疆。束帛戋戋兮承筐是将，神其来格兮山色苍苍。（万历《岐山县志》卷六）[②]

按，据诗题诗意及文献出处，此诗当为岐山周公祠祭祀所用乐歌。又据《宋史·礼志》所载州县祭礼："其诸州奉祀，则五郊迎气日祭岳、镇、海、渎，春秋二仲享先代帝王及周六庙，并如中祀。州县祭社稷，奠文宣王，祀风雨，并如小祀。凡有大赦，则令诸州祭岳、渎、名山、大川在境内者，及历代帝王、忠臣、烈士载祀典者，仍禁近祠庙咸加祭。"[③] 则周公祠祭祀当属州县祭祀中的祭忠臣，故属郊庙歌辞。

为明晰起见，现将考述结果列表如下：

---

① 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第10页。
② 杨镰主编《全元诗》，中华书局，2013，第357页。
③ 《宋史》卷九八，中华书局，1985，第2425~2426页。

序号	姓名	民族	郊庙歌辞	燕射歌辞	鼓吹曲辞	横吹曲辞	相和歌辞	清商曲辞	琴曲歌辞	舞曲歌辞	杂曲歌辞	杂歌谣辞	近代曲辞	新乐府辞	合计
1	蒲寿宬	西域人			1 首		2 首				3 首	4 首		1 首	11 首
2	萨都剌	西域答失蛮氏/蒙古人				1 首	4 首				1 首		2 首	13 首	21 首
3	贯云石	西域畏兀人												2 首	2 首
4	雅琥	色目也里可温氏												1 首	1 首
5	同同	蒙古族											1 首		1 首
6	余阙	河西唐兀氏			1 首									1 首	2 首
7	不花帖木儿	蒙古族											1 首	1 首	2 首
8	乃贤	西域葛逻禄人											4 首	13 首	17 首
9	聂镛	蒙古族											1 首	1 首	2 首
10	掌机沙	色目阿鲁温氏											1 首		1 首
11	燕不花	唐兀氏											1 首		1 首
12	完泽	西夏人											2 首		2 首
13	别罗沙	高昌人，西域回回											1 首		1 首
14	昂吉	河西唐兀氏									2 首				2 首
15	偰逊	高昌畏兀人				1 首									1 首
16	锦哥	蒙古族	1 首												1 首
总计			1 首	0	2 首	2 首	6 首	0	0	0	6 首	4 首	14 首	33 首	68 首

综括以上所述，可以得出如下结论。

第一，从少数民族乐府诗人数量看，以《全元诗》所收少数民族诗人为统计底本，本文共考得有乐府诗留存的元代少数民族诗人 16 位。加上此前笔者单独撰文考察的耶律铸和马祖常，元代有乐府诗留存的少数民族诗人共计 18 位。

第二，从少数民族诗人所作乐府诗数量看，本文考察的 16 位少数民族诗人所作乐府诗数量不等：蒲寿宬 11 首、萨都剌 21 首、贯云石 2 首、雅琥 1 首、同同 1 首、余阙 2 首、不花帖木儿 2 首、迺贤 17 首、聂镛 2 首、掌机沙 1 首、燕不花 1 首、完泽 2 首、别罗沙 1 首、昂吉 2 首、偰逊 1 首、锦哥 1 首，共计 68 首。加上笔者单独考察的耶律铸 128 首、马祖常 91 首。元代少数民族诗人创作的乐府诗留存至今的共计 287 首。其中，乐府诗数量位居前三的是耶律铸、马祖常和萨都剌。

第三，从少数民族诗人所作乐府诗分布的类别看，本文考察的 16 位少数民族诗人所作乐府诗在《乐府诗集》十二类中除燕射歌辞、清商曲辞和舞曲歌辞未见歌辞留存以外，其他九类中均有分布。而且，在这九类中，绝大部分歌辞集中在近代曲辞和新乐府辞：近代曲辞 14 首、新乐府辞 33 首。二者总数占 16 位少数民族诗人乐府诗留存总量的 68%强。之所以出现这种现象，原因有二：其一，宗唐复古是元代诗学的基本走向，而《乐府诗集》近代曲辞是隋唐以来之杂曲、新乐府辞则纯为唐人所作，元代少数民族诗人乐府诗多作近代曲辞和新乐府辞的选择恰与元代诗学宗唐复古之走向相吻合，从中也可看出元代少数民族诗人的乐府诗创作脱离不开那个时代诗学趣尚的影响；其二，在他们所作近代曲辞中，出现频率最高的是《西湖竹枝词》，本文所考有近代曲辞留存的 9 位诗人中，8 位作有《西湖竹枝词》。此题的大量出现是因为这些少数民族诗人均参与了杨维桢发起并首唱的《西湖竹枝词》酬唱活动①，这些歌辞就是这一活动的产物。

---

① 杨维桢在西湖期间，作《西湖竹枝词》九首，当时和者甚众，规模空前。明人和维《西湖竹枝集序》记此诗曰："前元杨维桢氏寓居湖上，日与郯韶辈留连诗酒，乃舍泛语为清唱，赋《西湖竹枝词》。一时从而和者数百家。"（见和维《西湖竹枝集序》，王利器等编《历代竹枝词》，陕西人民出版社，2003，第 66 页。）元顺帝至正八年（1348）秋七月，杨维桢于顾瑛玉山草堂将当时参与《西湖竹枝词》酬唱的诗人及其诗作汇编为一册，取名《西湖竹枝集》。



乐府与政治

汉武帝为何任命李延年为“协律都尉”[*]

文晓华

（江苏师范大学，徐州，221116）

摘　要： 李延年被汉武帝任命为协律都尉明显带有矛盾之处，即李延年以一个宫廷乐人的身份被封为显系武职之官。其实这次任命并非武帝异想天开，而是缘于对先秦“都尉”与“大师”职官传统的延续，亦是出于武帝礼乐文化建设的强烈需要。

关键词： 李延年　协律都尉　武帝　都尉　大师　礼乐

作者简介： 文晓华（1971~），女，河北唐山人，江苏师范大学文学院副教授，文学博士，研究方向为先秦两汉魏晋南北朝文学。

西汉武帝时期，李延年因“好音”颇为得宠，获封“协律都尉”，此一事件在《史记·佞幸列传》《汉书·礼乐志》《公孙弘卜式兒宽传》《李广苏建传》《外戚传》等均有记载。一名宫廷乐人，却被封为显系武职的“都尉”，这里至少有两个问题需要进一步追问：一是为什么李延年被封为“协律都尉”一职（而非他职）？二是为什么是李延年（而非别人）被封为“协律都尉”？本文认为，李延年获封协律都尉，既是先秦职官传统的延续，也是武帝礼乐文化建设的强烈需要。

一

武帝封李延年为“都尉”一职出于他对传统都尉官职的认同和偏爱，

* 本文为2011年国家社科基金重大项目“中国诗词曲源流史”的部分研究成果，项目批准号为11&ZD105。

这使武帝任命“协律都尉”一职成为一种可能。

我们首先从“都尉”这一职官入手来进行分析。

“都尉”者，张晏曰：“主诸官，故曰都。有卒徒武事，故曰尉。”[①]可见其为武官。《汉书·百官公卿表》称此官本秦官，初称“郡尉”：“郡尉，秦官。……景帝中二年更名都尉。”《公卿表》中所云“都尉”一职系地方军官。秦制，每郡有郡守，“掌治其郡，秩二千石”，而郡尉则“掌佐守典武职甲卒，秩比二千石”[②]，可见其是辅佐郡守治理地方的副官，主领武事。但这种地方都尉官并非汉代都尉官的唯一来源。

“都尉”属尉官之一种，先秦有之，掌管军政之事，《淮南子·兵略训》云：“正行伍，连什伯，明鼓旗，此尉之官也。”[③] 先秦尉官名目繁多，有军尉、都尉、廷尉、中尉、国尉、校尉等。从职官系统而言，有中央尉官与地方尉官的区别。从职能来看，基本与军队武事相关，但又各有差别。

早期的尉官主要为“军尉”，一般任职于军中，隶属于朝廷。《左传·闵公二年》载，晋国“大子帅师，公衣之偏衣，佩之金玦。狐突御戎，先友为右，梁余子养御罕夷，先丹木为右。羊舌大夫为尉”[④]，尉为仅次于一军之帅的军中要职。晋悼公时又增加了军尉的职能，《左传·成公十八年》载：“卿无共御，立军尉以摄之。祁奚为中军尉，羊舌职佐之，魏绛为司马，张老为候奄。铎遏寇为上军尉，籍偃为之司马，使训卒乘，亲以听命。程郑为乘马御，六驺属焉，使训群驺知礼。”[⑤] 以军尉统领军中六卿乘车御马之事，又分为上军尉、下军尉，并有佐。秦又增加了卫尉、廷尉、中尉、校尉、国尉等官。其中廷尉职掌法律，“掌刑辟”，应劭曰：“听狱必质诸朝廷，与众共之，兵狱同制，共称廷尉。”[⑥] 李斯曾为廷尉。卫尉为率卒守卫宫禁之官。中尉负责京师安全任务，《汉书·百官公卿表上》：“中尉，秦官，掌徼循京师。”[⑦] 国尉即太尉，嬴政登基后，曾设太尉，《百

① 《汉书》，中华书局，1962，第735页。
② 《汉书》，中华书局，1962，第742页。
③ （汉）刘安著，何宁集释《淮南子集释》，中华书局，1998，第1058页。
④ 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局，1990，第269~270页。
⑤ 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局，1990，第909~910页。
⑥ 《汉书》，中华书局，1962，第730页。
⑦ 《汉书》，中华书局，1962，第732页。

官公卿表》："太尉，秦官，金印紫绶，掌武事。"[①] 秦始皇统一天下后，分封郡县，才开始设置地方郡尉，"分天下以为三十六郡，郡置守、尉、监"[②]。《百官公卿表》曰："郡守，秦官，掌治其郡；……郡尉，秦官，掌佐守典武职甲卒"[③]，郡尉为郡守之佐，职掌一郡武事。

汉代的尉官在大致承袭秦制的基础上做了改变，延续下来的尉官有太尉、中尉、卫尉、校尉。自景帝把郡尉改为都尉后，武帝就设置了多个职能各异的都尉，如搜粟都尉、水衡都尉、奉车都尉、驸马都尉、农都尉、属国都尉、协律都尉等，表现出对"都尉"一职的特别喜爱。

这些都尉官中，搜粟都尉、农都尉、属国都尉等都是真正的武职，而水衡都尉、奉车都尉、驸马都尉、协律都尉则并非武职。其中尤其需要说明的是奉车都尉与驸马都尉二官。二者的职能应当承袭了晋国军尉之职，但又有变化。晋军尉摄军中六卿之御事，即六卿出战时的驾乘之事，汉奉车都尉与驸马都尉则负责皇帝出行乘车事宜。汉天子出行，有主、副车，天子所乘车为主驾，掌车者为奉车都尉，非正驾车皆为副，驸马都尉即掌副车驸马。皇帝出行有车驾仪式，庄严威武，但毕竟二都尉所掌车并非如晋军尉一般在军队之中，因此二都尉应是非武职官员。

被武帝任命的非武职都尉都是武帝身边极为倚重、信任与喜爱的近臣。水衡都尉掌皇帝供养之事，所奉之职有关税收钱粮、物资出产、撑船铸钱等，堪称皇帝的私人金库，与皇帝的生活息息相关；奉车都尉与驸马都尉负责皇帝出行乘车事宜，有关皇帝安全，事关重大；协律都尉则配乐制曲，以娱皇帝，负责皇帝的日常娱乐事项。这些职掌人员虽然身份地位不高，但经常出入皇帝身边，是皇帝日常生活中最为亲密、重要的人员。武帝在任命这些职官时，自然挑选他最为信任也最为喜爱的人员去充当。如江充，他多次举报弹劾贵戚近臣，武帝"以充忠直，奉法不阿，所言中意"[④]，拜为水衡都尉，贵震京师。武帝封禅时奉车都尉霍子侯单独陪同武帝登上泰山，子侯为深得武帝信任的霍去病之子，初为侍中，后拜为奉车都尉，武帝对他寄望颇高，但泰山封禅后子侯暴卒，武帝非常痛心，亲自做《思奉车子侯歌》以作纪念。李延年本为故倡，"性知音，善歌舞，武

---

① 《汉书》，中华书局，1962，第725页。
② 《史记》，中华书局，1982，第239页。
③ 《汉书》，中华书局，1962，第742页。
④ 《汉书》，中华书局，1962，第2177页。

帝爱之。每为新声变曲，闻者莫不感动"[1]，他曾以一曲《北方有佳人》让武帝叹息不已。为他的宠爱增添砝码的还有他的妹妹李夫人，李夫人"妙丽善舞"，受到宠爱，又生下了昌邑王。由此，与奉车子侯一样，受到宠爱的李延年被任命为"协律都尉"，便完全具有了一种可能性。"国之大事，唯祀与戎"，因而"古者重武官"，以"都尉"任命非武职官员显示出一种特别的重视和信任。

二

我们再从"协律"职务的传统职能来看李延年被封为武职的合理性。

协律者，协和律吕，制曲理音，配器合乐，李延年为当时著名乐人，职守协律正为合宜。查先秦职官，负责"协律"一职有明确记载的是大师。《周礼·春官·大师》云："大师执同律以听军声而诏吉凶。"[2]《左传·襄公十八年》曾载师旷执律听军声事：

> 楚师伐郑，次于鱼陵。……涉于鱼齿之下，甚雨及之，楚师多冻，役徒几尽。晋人闻有楚师，师旷曰："不害。吾骤歌北风，又歌南风。南风不竞，多死声。楚必无功。"董叔曰："天道多在西北，南师不时，必无功。"叔向曰："在其君之德也。"[3]

师旷乃晋著名乐人，是一位盲人，他通过辨别自然界的音声律吕，判断出军事状况，其中颇有神秘之处。郑注引《兵书》对"执同律以听军声"现象的解释是："王者行师出军之日，授将弓矢，士卒振旅，将张弓大呼，大师吹律合音。商则战胜，军士强；角则军扰多变，失士心；宫则军和，士卒同心；徵则将急数怒，军士劳；羽则兵弱，少威明。"可见，乐师将士卒大呼之音合于乐，判断其音合于商、角、宫、徵、羽中的某一律，再根据一些理论去推断军事状况。这一套推断理论即《兵书》所载："'合音，商则战胜，军士强'者，商属西方金，金主刚断，故兵士强也。'角则军扰多变，失士心'者，东方木，木主曲直，故军士扰多变，失士心。

---

① 《汉书》，中华书局，1962，第3951页。

② （汉）郑玄注，（唐）贾公彦疏《周礼注疏》，北京大学出版社，1999，第613页。

③ 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局，1990，第1042~1043页。

‘宫则军和，士卒同心’者，中央土，土主生长，又载四行，故军士和而同心。‘徵则将急数怒，军士劳’者，南方火，火主熛怒，故将急数怒。‘羽则兵弱，少威明’者，北方水，水主柔弱，又主幽暗，故兵弱少威明也。”[①] 这番解释将自然人声、军队状况、五方、五声、五行相配，正是先秦以自然物象比附人事的哲学思想，是天人关系的一种体现，乐师则将之应用于军事战争场合。师旷还曾经听鸟声而知军情，《左传·襄公十八年》载齐、晋师对峙时，“齐侯登巫山以望晋师。……齐侯见之，畏其众也，乃脱归。丙寅晦，齐师夜遁。师旷告晋侯曰：‘鸟乌之声乐，齐师其遁。’”[②] 师旷根据鸟乌叫声的变化，准确判断出齐军已退的军事状况，其中当亦经过了一番严密推断，这是另一则著名的听声而知军事吉凶之事。

执律以听军声，是大师的职责之一，他们虽属乐人，但与军事、国事密切相关。他们往往是君主政事、军事的咨询对象，分析情势、听律辨声，帮助君主作出决断。作为一名著名乐师，《左传》中多次记载师旷参与军事、国事的议定。《襄公十四年》载师旷侍于晋侯，晋侯问诸侯之政事，“卫人出其君，不亦甚乎?”师旷便给晋侯讲了一番君、民关系的道理，并引《夏书》云：“故《夏书》曰：‘遒人以木铎徇于路。官师相规，工执艺事以谏。’正月孟春，于是乎有之，谏失常也。天之爱民甚矣。岂其使一人肆于民上，以从其淫，而弃天地之性？必不然矣。”[③]《襄公三十年》载晋绛县人不知年岁，“吏走问诸朝”，于是师旷为之解释，又有史赵数以年月，赵孟处理了此事，目睹此事的鲁国使臣“归以语诸大夫。季武子曰：‘晋未可偷也。有赵孟以为大夫，有伯瑕以为佐，有史赵、师旷而咨度焉，有叔向、女齐以师保其君。其朝多君子，其庸可偷乎？勉事之而后可。’”[④] 季武子明确提到师旷是君主的咨询对象，是君主、官员行事的辅佐者。《昭公八年》又载师旷曾劝诫晋侯罢建侈丽的宫室。除参与国事、军事咨询外，乐师还曾直接参与军事外交活动，《左传·僖公二十二年》载：“丙子晨，郑文夫人芈氏、姜氏劳楚子于柯泽。楚子使师缙示之俘馘。”[⑤] 师缙代表楚子向郑国劳军者出示俘馘等胜利品，出现在严肃的军事

① （汉）郑玄注，（唐）贾公彦疏《周礼注疏》，北京大学出版社，1999，第613页。

② 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局，1990，第1038页。

③ 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局，1990，第1016~1018页。

④ 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局，1990，第1172~1173页。

⑤ 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局，1990，第399页。

外交场合。著名楚乐人钟仪亦曾完成两国邦交之大任。《左传·成公九年》载："晋侯观于军府，见钟仪，……公曰：'君王何如？'对曰：'非小人之所得知也。'固问之，对曰：'其为大子也，师保奉之，以朝于婴齐而夕于侧也。不知其他。'"晋侯之所以固问钟仪楚君何如，其前提在于他知道钟仪作为宫廷乐官经常伴随君主左右，熟知君主、国内之事。其后，范文子以为钟仪乃仁、信、忠、敏之人，建议释放钟仪，"使合晋、楚之成"。晋侯听从建议，"重为之礼，使归求成"[①]，其后因了钟仪的努力，晋、楚两国终得重归于好。

乐师直接参与的军事活动当是军队在出征、凯旋等重大军事仪式场合的演奏。出征前，由大师执律以听军声，预测军情；若师大胜，则要奏凯乐，《周礼·大司乐》云："王师大献，则令奏恺乐"[②]，《大司马》曰："若师有功，则左执律，右秉钺，以先凯乐献于社。"[③]《左传·僖公二十八年》载，晋楚城濮之战，晋大胜，"秋七月丙申，振旅，恺以入于晋"，杨伯峻引用多种材料后注曰："皆以治兵而归曰振旅，此则以作战而归曰振旅，盖凡军旅胜利归来曰振旅。"[④] 当然，大师也免不了成为诸侯间战争、争霸的牺牲品，《左传·襄公十一年》载："郑人赂晋侯以师悝、师触、师蠲，广车、軘车淳十五乘，甲兵备，凡兵车百乘，歌钟二肆，及其镈磬，女乐二八。晋侯以乐之半赐魏绛……"[⑤]

由以上记载可见，乐师而参与国事、军事，本是传统。李延年者，乃伎艺高超的乐师，亦曾参与武乐制定，其因胡曲《摩诃兜勒》制新声二十八解，后成为汉代武乐，以给边将。从此角度言，武帝从传统乐师职能出发，加封延年为协律都尉，便具有了一种合理性。

三

武帝雄才大略，他封李延年为协律都尉，除含有对武官、都尉的特别重视、遵循乐官的传统职能等因素外，还出于礼乐文化建设的强烈需要。

---

① 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局，1990，第844~845页。

② （汉）郑玄注，（唐）贾公彦疏《周礼注疏》，北京大学出版社，1999，第592页。

③ （汉）郑玄注，（唐）贾公彦疏《周礼注疏》，北京大学出版社，1999，第782页。

④ 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局，1990，第471页。

⑤ 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局，1990，第991~993页。

礼乐之于国家可谓重矣，“《六经》之道同归，而《礼》《乐》之用为急。治身者斯须忘礼，则暴嫚入之矣；为国者一朝失礼，则荒乱及之矣”[①]。故各个朝代均以礼乐建设为先。汉代初立，礼法废弛，纲纪散漫，重建礼乐制度迫在眉睫。高祖任命叔孙通为奉常，“因秦乐人制宗庙乐”，然并不完备。武帝朝，兴文修武，国强民富，一时崇礼作乐，蔚为大观。“兴太学，修郊祀，改正朔，定历数，协音律，作诗乐，建封禅，礼百神，绍周后，号令文章，焕焉可述”[②]。但其中郊祀之礼的建设则较为欠缺。由于并未制订明确的郊祀制度建设规划，出于一时的好恶，武帝增列了诸多新的郊祀对象，祭坛的设立、祭礼的实施，往往混乱无序；其中尤为重要的是，古者礼乐互彰，礼以乐重，乐以礼显，传统郊祀皆有乐，《诗经》中部分颂诗即为周郊祀歌诗，而汉朝郊祀则一直有礼无乐，与传统不合，而此问题的关键是古乐的沦失与出色乐人的缺乏。“汉兴，制氏以雅乐声律，世在乐官，颇能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义”[③]，虽有河间献王留意古雅，颇献雅乐，然并未施用。恰在此时，李延年以出色的音乐才华引起了武帝的关注，其所为新声变曲，闻者莫不感动，其《北方有佳人》曲深深打动武帝。他具有超强的制曲能力，将古代挽歌分为《薤露》《蒿里》二曲，崔豹《古今注》曰：“《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人，使挽柩者歌之，亦谓之挽歌”[④]，后代传诵不绝，拟作不断。他又曾吸取胡曲《摩诃兜勒》的音乐特色制新声二十八解，并成为国家仪式用乐，“乘舆以为武乐，后汉以给边将，和帝时万人将军得用之”[⑤]。李延年的音乐才华得到了举世公认，即此，武帝大胆地擢升李延年负责郊祀音乐的制定，《汉书·郊祀志》中有这样一段记载：

其春，既灭南越，嬖臣李延年以好音见。上善之，下公卿议，曰：“民间祠有鼓舞乐，今郊祀而无乐，岂称乎？”公卿曰：“古者祠天地皆有乐，而神祇可得而礼。”或曰：“泰帝使素女鼓五十弦瑟，悲，帝禁不止，故破其瑟为二十五弦。”于是塞（赛）南越，祷祠泰

---

① 《汉书》，中华书局，1962，第1027页。

② 《汉书》，中华书局，1962，第212页。

③ 《汉书》，中华书局，1962，第1712页。

④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第396页。

⑤ 《晋书》，中华书局，1974，第715页。

一、后土，始用乐舞。益召歌儿，作二十五弦及空侯瑟自此起。[1]

这段话的逻辑关系如下：由于得到了“好音”的李延年，所以武帝下公卿议，要在郊祀时配乐，以合“古者祠天地皆有乐”的古礼，众卿皆无异议。就这样，作为故倡的李延年被封为“协律都尉”，并堂而皇之地参与了郊祀礼乐的建设活动。

在这一活动中，李延年主要是将文人徒诗配乐合律，《汉书·礼乐志》云：

及武帝定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜诵，有赵代秦楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。[2]

将文人所造诗赋“略论律吕，以合八音之调”，正是协律之事。郊祀歌诗《天地》便描写了诗赋的合律演唱情景：“千童罗舞成八溢，合好效欢虞泰一。九歌毕奏斐然殊，鸣琴竽瑟会轩朱。……展诗应律铜玉鸣，函宫吐角激徵清。发梁扬羽申以商，造兹新音永久长。”这歌辞所配合的“新音”便由李延年制作。刘勰《文心雕龙·乐府》云：“延年以曼声协律，朱马以骚体制歌。”“曼”，有延长、拖长之意，延年“以曼声协律”即通过拉长字声、旋律来使声、辞配合，协和律吕。

获得李延年后，武帝很快将一批文人的徒诗配乐制曲，于郊祀仪式上演唱，完善了郊祀礼乐，从这个意义上讲，李延年的贡献无疑是很大的。《汉书·公孙弘卜式兒宽传》中一段话道破了包括李延年在内的文人在武帝文化战略中的重要意义：

是时，汉兴六十余载，海内艾安，府库充实，而四夷未宾，制度多阙。上方欲用文武，求之如弗及，始以蒲轮迎枚生，见主父而叹息。群士慕向，异人并出。……汉之得人，于兹为盛，儒雅则公孙弘、董仲舒、兒宽，笃行则石建、石庆，质直则汲黯、卜式，推贤则

① 《汉书》，中华书局，1962，第1232页。
② 《汉书》，中华书局，1962，第1045页。

> 韩安国、郑当时，定令则赵禹、张汤，文章则司马迁、相如，滑稽则东方朔、枚皋，应对则严助、朱买臣，历数则唐都、洛下闳，协律则李延年……[①]

在“制度多阙”的情况下，李延年成为武帝礼乐文化建设中的一颗重要棋子。祭祀与军戎同为国之大事，李延年以国家重要的祭祀人员被跨“系统”任命为军队武职，不仅体现了武帝的重视和著意提拔，更反映出此一事件背后的深层文化意蕴。

“协律都尉”，应当是武帝为李延年临时设立的一个相对独立的官职。其官太乐或是乐府亦不甚明了。其职为协律，《汉书·律历志》云：“律吕唱和，以育生成化，歌奏用焉……职在大乐，太常掌之”[②]，延年协律以奉祀，本应属大乐；然其又以乐府所采赵代秦楚之讴去配乐制曲，与乐府又有瓜葛。从秩俸来看，大乐令秩俸六百石，乐府令秩六百石，延年则为二千石，远远超过前二者，因而最合理的解释是李延年所任“协律都尉”是武帝因人而设的一个独立官职和临时官职。

---

① 《汉书》，中华书局，1962，第 2633~2634 页。

② 《汉书》，中华书局，1962，第 965 页。

吴鼓吹曲辞十二首探论

陈娅妮

（复旦大学中国古代文学研究中心，上海，200433）

摘　要：吴鼓吹曲辞十二首作为孙吴仅有的完整文人诗歌留存，历来被认为是模仿魏鼓吹曲辞制作而成。但吴鼓吹曲辞并非简单模仿，而是以与魏鼓吹曲抗衡的形成，来彰显承汉正统地位的意图。无论是题词撰写、模拟魏鼓辞，还是创制新的曲辞，都体现出强烈的对抗意识，相对于魏鼓吹曲辞，在政治宣传和文学性上都有一定拓展。

关键词：孙吴乐府　鼓吹曲辞　韦昭

作者简介：陈娅妮，（1992～），女，复旦大学中国古代文学研究中心（古籍所）在读博士生，主要研究方向为汉魏晋南北朝文学。

吴韦昭制《吴鼓吹曲》是孙吴文人诗歌中唯一流传完整，且保留了乐府组诗形式的诗歌，因此对于研究孙吴的诗歌面貌有着较为重要的意义。然而，学界对于《吴鼓吹曲辞》一直不够重视，认为《吴鼓吹曲辞》偏重于政治宣传，缺少文学性。罗根泽《乐府文学史》言“吴乐唯有韦昭之《吴鼓吹》十二曲，无可观者”[①]，认为其不足观；萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》第三编魏乐府附吴乐府一章，以“乐府填词之初祖韦昭”为题，以为吴国韦昭所制《鼓吹曲》十二首是因为曹魏缪袭改汉铙歌十二曲所制的魏《鼓吹曲》十二首流传于吴，而得以模仿制成。[②] 这种看法得到了后

---

① 罗根泽：《乐府文学史》，东方出版社，1996，第 74 页。

② 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第 161～165 页。

辈学人的基本认同。[①] 日本学者高桥康浩曾撰写《有关韦昭〈鼓吹曲辞〉——围绕正统论展开》[②]，对吴鼓吹曲辞所体现的宣扬正统的内容进行了探究，但认为有强烈政治宣传性质的鼓吹曲辞不适用于文学研究中对文学性、语言表现的探索。

实际上，韦昭制《吴鼓吹曲辞》十二首有部分承袭缪袭所制魏鼓吹曲辞应是无可置疑的。其所据汉铙歌曲辞完全相同，句式、用词也多有相似。但是，由此便认为吴鼓吹曲辞完全是填词，其内容不足观，则评价失当。要正确地评价吴鼓吹曲辞，则应当在对鼓吹曲形式认知的基础上，对它的体式与内容与魏鼓吹曲辞进行细致的对照，探究其模拟魏鼓吹曲辞的原因及自我特色。

一 吴鼓吹曲的体式与题词

关于鼓吹曲在汉-晋内容上的演变，学界已经多有阐发，从魏鼓吹曲辞开始，对汉短箫铙歌的旧词进行更改，歌颂本国的创业功德，与《诗经》中的《雅》《颂》相似。[③]《魏鼓吹曲辞》具有一定的开创意义，也在后世的模仿承继中渐趋经典化。后世的宫廷鼓吹基本上沿用了魏鼓吹曲辞歌颂本朝创业、帝王事迹的功能。因此，沿袭魏鼓吹曲辞创作的不仅仅是孙吴鼓吹曲，六朝时期大部分鼓吹曲沿袭了魏鼓吹曲的歌辞创作内容及形式，这与鼓吹曲曲调与功能的稳定相关。

为了更为方便地对比与叙述，现将《宋书·乐志》中对描述魏鼓吹曲辞与吴鼓吹曲辞题目、句式句数及题词的内容列表如下[④]：

---

① 如韩宁对吴鼓吹曲辞的判断承袭萧涤非的看法，认为韦昭所制《吴鼓吹曲》很可能是借鉴魏鼓吹曲。见韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，北京大学出版社，2009，第32~33页。再如徐昌盛也赞成萧论，认为孙吴使用曹魏鼓吹音乐，有音乐不发达的缘故。见徐昌盛《孙吴乐府综论》，《乐府学》第十二辑，社会科学文献出版社，2015。

② 〔日〕高桥康浩：《有关韦昭〈鼓吹曲辞〉——围绕正统论展开》，《日本中国学会报》，第六十集。

③ 如马端临云："魏晋以来，仿汉《短箫铙歌》为之，而易其名，于是专叙其创业以来伐叛讨乱肇造区宇之事，则纯乎《雅》《颂》之体，是魏晋以来之《短箫铙歌》，即古之《雅》《颂》矣。"见（宋）马端临《文献通考》卷一四一，中华书局，2011，第4282页。

④ 表中内容均引自《宋书》卷二十二，中华书局，1974，第644~660页。后文中引用的魏、吴鼓吹曲辞原文亦均引自此书，不一一附注。

汉辞	魏辞		吴辞	
朱鹭	初之平	言魏也。	炎精缺	言汉室衰，武烈皇帝奋迅猛志，念在匡救，然而王迹始乎此也。
		凡三十句，句三字。		凡三十句，句三字。
思悲翁	战荥阳	言曹公也。	汉之季	武烈皇帝悼汉之微，痛卓之乱，兴兵奋击，功盖海内也。
		凡二十句，其十八句句三字，二句句四字。		凡二十句，其十八句句三字，二句句四字。
艾如张	获吕布	言曹公东围临淮，生擒吕布也。	摅武师	言大皇帝卒武烈之业而奋征也。
		凡六句，其三句句三字，三句句四字。		凡六句，其三句句三字，三句句四字。
上之回	克官渡	言曹公与袁绍战，破之于官渡也。	伐乌林	言曹操既然破荆州，从流东下，欲来争锋。大皇帝命将周瑜逆击之于乌林而破走也。
		凡十八句，其八句句三字，一句句五字，九句句四字。		凡十八句，其十句句四字，八句句三字。
翁离	旧邦	言曹公胜袁绍于官渡，还谯收藏士卒死亡也。	秋风	言大皇帝说以使民，民忘其死。
		凡十二句，其六句句三字，六句句四字。		凡十五句，其十四句句五字，一句四字。
战城南	定武功	言曹公初破邺，武功之定，始乎此也。	克皖城	言曹操志图并兼，而令朱光为庐江太守。上亲征光，破之于皖城也。
		凡二十一句，其五句句三字，三句句六字，十二句句四字，一句五字。		凡十二句，其六句句三字，六句句四字。
巫山高	屠柳城	言曹公越北塞，历白檀，破三郡乌桓于柳城也。	关背德	言蜀将关羽背弃吴德，心怀不轨。大皇帝引师浮江而禽之也。
		凡十句，其三句句三字，三句句四字，三句句五字，一句六字。		凡二十一句，其八句句四字，二句句六字，七句句五字，四句句三字。

续表

汉辞	魏辞		吴辞	
上陵	平南荆	言曹公南平荆州也。	通荆门	言大皇帝与蜀交好齐盟，中有关羽自失之愆，戎蛮乐乱，生变作患，蜀疑其眩，吴恶其诈，乃大治兵，终复初好也。
		凡二十四句，其十七句句五字，四句句三字，三句句四字。		凡二十四句，其十七句句五字，四句句三字，三句句四字。
将进酒	平关中	言曹公征马超，定关中也。	章洪德	言大皇帝章其大德，而远方来附也。
		凡十句，句三字。		凡十句，其八句句三字，二句句四字。
有所思	应帝期	言曹文帝以圣德受命，应运期也。	从历数	言大皇帝从箓图之符，而建大号也。
		凡二十六句，其一句三字，二句四字，二十二句句五字，一句六字。		凡二十六句，其一句句三字，三句句四字，二十二句句五字，一句六字。
芳树	邕熙	言魏氏临其国，君臣邕穆，庶绩咸熙也。	承天命	言上以圣德践位，道化至盛也。
		凡十五句，其六句句三字，三句句四字，一句二字，三句句五字，二句句六字。		凡三十四句，其十九句句三字，二句句五字，十三句句四字。
上邪	太和	言魏明帝继体承统，太和改元，德泽流布。	玄化	上修文训武，则天而行，仁泽流洽，天下喜乐也。
		凡十三句，其二句句三字，五句句五字，三句句四字，三句句七字。		凡十三句，其五句句五字，二句句三字，三句句四字，三句句七字。

从功能来看，吴鼓吹曲辞的歌辞内容基本上与魏鼓吹曲辞是相对应的，组诗的创作基本沿袭创业武功—受命登基—承统颂德这样的顺序来进行，以战争创业、赞颂武功的内容为最重。这和当时鼓吹曲用于宴饮、道路、仪式的功能相关。从句式来看，从上表就可以看出，吴鼓吹曲辞并非完全模拟魏鼓吹曲辞而作。由于歌辞句式的创作可以在相同的曲调下产生

一定的变化，其句式有完全一致的，有变化少许的，也有完全不同的。

句式完全一致的有：《初之平》《炎精缺》；《战荥阳》《汉之季》；《获吕布》《摅武师》；《平南荆》《通荆门》。

句式有少许变化的有：《克官渡》《伐乌林》；《平关中》《章洪德》；《应帝期》《从历数》；《太和》《玄化》。

句式完全不同的有：《旧邦》《秋风》；《定武功》《克皖城》；《屠柳城》《关背德》；《邕熙》《承天命》。

萧涤非在《汉魏六朝乐府文学史》中认为韦昭所改十二曲中，有与缪袭所改字数、句读完全相同者，则与后来“按字填词”无异；而“此种填词办法之产生，原由于作者音乐知识之浅薄”[①]，这个判断似乎失之武断。由上文的统计可知，吴鼓吹曲辞中有与魏鼓吹曲完全相同的，可证明吴鼓吹曲是参照魏鼓吹曲的曲子来作辞的；而其中也有几首与魏辞句式有所变化的，也是由于音乐对歌辞的配合是有一定宽限的。更有与魏鼓吹曲完全不同的，这其中有未用对应曲辞的原因[②]，也有完全新制曲子的。这反而说明了作辞者韦昭较精通于音乐知识，能够根据具体的情况加以改造，否则只需亦步亦趋即可。

《宋书·乐志》仅仅记录了鼓吹曲的歌辞与创作缘由，《晋书·乐志》则对魏吴制作鼓吹曲辞做了一定的补充。《晋书·乐志》言魏鼓吹：“及魏受命，改其十二曲，使缪袭为词，述以功德代汉。……其余并同旧名。”[③]言吴鼓吹：“是时吴亦使韦昭制十二曲名……其余亦用旧名不改。”[④] 从这里可以看出，魏、吴的鼓吹曲辞应该也承袭汉铙歌，制作了二十二曲，只不过缪袭改作了其中十二曲，另十二曲用旧名不改。而正是由于剩下十二曲大量采用旧名，易与汉铙歌曲相混，以至于之后难以流传。

我们再来看《宋书·乐志》中沈约对魏鼓吹曲与吴鼓吹曲题词、句式字数的载录，其体例格式是不一样的，说明沈约并未将材料的叙述删改统一，而保留了来源文献的较原始面貌。魏辞的题词，于曹魏的三任帝王分别称曹公、曹文帝、魏明帝，由缪袭的生平与曲辞内容可知，魏鼓吹曲的

---

① 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第161~165页。

② 如吴第六曲《克皖城》与魏第五曲《旧邦》句式完全一致，很可能是参照了《旧邦》的曲辞。

③《晋书》卷二十三，中华书局，1974，第701页。

④《晋书》卷二十三，中华书局，1974，第701页。

制作完成于魏明帝年间，因此这些题词无疑是后代的追叙；而吴辞的题词，则言“武烈皇帝”“大皇帝”“上”，则显然是制曲者对孙吴先皇与当时皇帝的称呼。这说明沈约在载录吴鼓吹曲辞时，很有可能用的是当时可见的、韦昭本人撰写的题词。两组鼓吹曲辞中叙事的部分，基本上是沿着时间顺序来安排的。不过我们仍然能发现一些令人疑惑的地方：吴辞的题词中，曲辞由于所制时间为孙休在位时期，对孙策、孙权、孙休是以“武烈皇帝”“大皇帝”“上”来称呼的，但是第六曲《克皖城》一诗的题词却存在例外：

> 《克皖城》者，言曹操志图并兼，而令朱光为庐江太守。上亲征光，破之于皖城也。汉曲有《战城南》，此篇当之。第六。[①]

这里的“上”指的并非孙休。且《克皖城》后一曲为《通荆门》，所言仍然是“大皇帝”当权时期之事。“克皖城”一事，《三国志》中有记载。《吴主传》曰：“十九年五月，权征皖城。闰月，克之，获庐江太守朱光及参军董和，男女数万口。”[②] 可见“克皖城”的主角是吴大帝孙权。但这一句的题词言“上亲征光，破之于皖城也”，似乎在《宋书》的无意抄录中体现出这篇歌辞作于孙权在位时期。再看《克皖城》的句式、句数与用字，与同当汉曲《战城南》的魏曲《定武功》完全不同，反而与魏第五曲《旧邦》相似。那么《吴鼓吹曲》的制作就并非一时的产物，而《晋书》所言的“是时吴亦使韦昭制十二曲……”很有可能只是做最后的整理编排工作。

上文提到，吴鼓吹曲辞的题词是沈约直接载录了孙吴时期的原始材料。而与之相对的是，魏鼓吹曲辞的题词则是后人的追述，且这些题词一般语言简略，或许正是沈约根据诗歌的内容所造。从魏鼓吹曲辞的完整度来看，若有题词，则不应该在沈约作《乐志》时已经残缺，所以魏鼓吹应没有曲前的题词。那么在鼓吹曲辞前题词以示歌辞所作内容的体例便是孙吴所创，这也反映了孙吴将《鼓吹曲辞》用以政治宣传的鲜明意图。“汉曲有……”亦是韦昭所题，言下之意谓改制汉曲而作，并不提及对魏曲部

---

① 《宋书》卷二十二，中华书局，1974，第657~658页。

② 《三国志》卷四十七，中华书局，1982，第1119页。

分体式的承继。

二　作为文化对抗的鼓吹曲模拟

那么除了最显然的句式之外，究竟吴鼓吹曲辞的歌辞对魏鼓吹辞是否存在“模拟”？产生这种现象的原因是什么？前一个问题的答案是肯定的，但正如前文所论，这种“模拟”只存在于部分的辞曲之中。如果说晋鼓吹曲对魏鼓吹曲的模拟是承魏制的话，吴鼓吹曲的模拟则是对魏鼓吹曲的一种显豁的文化对抗。

由于鼓吹曲辞所写相当于一国的“创业史”，那么建国者势必要从众多的历史事件中择取最具有代表意义的事件写入歌词之中。鼓吹曲辞的“创业史”内容代表了两国各自的历史记忆，也是两国在征战功绩宣扬方面的舆论较量。两国皆在第十曲写开国君王建号之事，则第一至第九曲可以算作“创业史”的部分。魏曲第一至第九曲皆叙写魏武帝曹操的征战功绩，从汉末黄巾之乱、边韩之乱（中平元年至三年，184~186）到潼关之战（建安十六年，211），九支曲子择取的事件发生时间是相当密集的，而其用意皆在颂扬曹操在汉末时期匡救天下、征战四方的功德，对于三国鼎立的形势形成之后的征战则鲜少提及。与之相对的是吴鼓吹曲对于曹魏政权强烈的对抗意识。吴曲第一至第九曲写的是孙坚、孙权两代主君的战功，第一至第二曲写孙坚，第三至第九曲写孙权。开篇曲辞与魏曲一致，写汉末黄巾之乱、边韩之乱，但至第九曲所写为“大皇帝章其大德，而远方来附也”，并非征战之事；第八曲《通荆门》所写已是公元223年吴蜀同盟重修和好一事。从第四曲言乌林之战开始，吴曲就展现了对曹魏政权的抗拒以及与蜀汉政权的分合。这说明孙吴人对于三国鼎立的历史现状是有非常清晰的认识的，而曹魏、蜀汉，正是孙吴人在创业建国过程中的强劲对手，与魏蜀的联系，是吴鼓吹曲辞更为强调的内容。

这种对抗意识，不仅反映在事件的择选中，同时也反映在了对魏鼓吹曲辞的模拟中。首先看模拟痕迹较为明显的几组，魏鼓吹“第一曲《初之平》，言魏也”[①]：

① 《宋书》卷二十二，中华书局，1974，第644页。

> 初之平，义兵征。神武奋，金鼓鸣。迈武德，扬洪名。/汉室微，社稷倾。皇道失，桓与灵。阉宦炽，群雄争。边韩起，乱金城。中国扰，无纪经。/赫武皇，起旗旌。麾天下，天下平。济九州，九州宁。创武功，武功成。//越五帝，邈三王。兴礼乐，定纪纲。普日月，齐晖光。（“/”表示分层，“//”表示换韵，若换韵处同时分层，则不另行标注。下同。）

吴鼓吹曲第一曲“《炎精缺》者，言汉室衰，武烈皇帝奋迅猛志，念在匡救，然而王迹始乎此也”[1]：

> 炎精缺，汉道微。皇纲弛，政德违。众奸炽，民罔依。/赫武烈，越龙飞。陟天衢，耀灵威。鸣雷鼓，抗电麾。抚乾衡，镇地机。厉虎旅，骋熊罴。发神听，吐英奇。张角破，边韩羁。宛颍平，南土绥。/神武章，渥泽施。金声震，仁风驰。显高门，启皇基。统罔极，垂将来。

整体看来魏吴两辞均用三言，句数也一样，吴辞中有几组词语也与魏辞相应，确实有较重的模拟痕迹。但仔细剖析歌辞内容，其结构意脉却是不尽相同的。魏辞《初之平》遵循总写汉末曹操武功德治—叙汉室衰微中国乱象—魏武武功—魏武德治这样总起—分述（三层）多层结构，而在写武功到德治处换韵。吴辞《炎精缺》则一韵到底，一气呵成，以汉室衰微为背景，将武烈皇帝孙坚的崛起比喻为腾飞的“越龙”，而之后的文治武功都是通过描写这条越龙的行为来展开的。以龙的行为特点为基础，结合了孙坚的战功与创业，既显示出帝王的威严，又具有诗意的形象。“陟天衢，耀灵威。鸣雷鼓，抗电麾。抚乾衡，镇地机。厉虎旅，骋熊罴。发神听，吐英奇”，以“1-2”的节奏将孙坚的武功以神龙的视角传达出来，几个动词将神龙的特点展现得恰到好处。“张角破，边韩羁。宛颍平，南土绥”又灵活变化，用“2-1”的节奏非常具体地将孙坚汉末的主要战功叙述出来。这个部分体现了吴辞恢宏驰骋的想象力，将鼓吹曲辞的文学性与颂德功能结合统一了起来。

---

① 《宋书》卷二十二，中华书局，1974，第656页。

吴辞中句子有不少与魏辞有重叠。如“赫武烈”“边韩羁”“神武章”。但实际上这其中有一些是颂词中常用之辞，如“赫”，是典型的叹美之辞，最早出自《诗经》。《诗·商颂·那》：“于赫汤孙，穆穆厥声。”汉代韦孟《讽谏诗》：“于赫有汉，四方是征。”[①]《在邹诗》：“赫赫天子，明悊且仁。”[②] 班固《辟雍诗》：“于赫太上，示我汉行。”[③] 可见“赫”在汉代诗歌中已是习见的颂德之辞。“于”本为发语词，“赫赫”则为叠词，用于三言称“赫”。这类词也逐渐典型化，在后世的颂美诗文中也较为常见。“神武”是汉魏史传中常用的赞颂之辞。另，魏吴两辞都提到了“边韩”之乱。边韩之乱指的是中平元年至中平三年凉州发生的边章、韩遂之乱。这一场战役，最开始董卓征战无功，于中平三年由张温讨伐。张温由此“请坚与参军事”，最终孙坚在这场战役中立功，得到了议郎的职位。[④] 因此，魏辞中的“边韩”只是汉末军阀混战的一个例子，而吴辞中写“边韩”是因为孙坚确实在镇反边韩之乱中立下战功。因此吴辞的“模拟”并非对魏辞的简单照搬，而是有着自己的择选缘由的。

此外，吴辞中也展现了创业前期对汉代正统性继承的强烈意识。其题辞言“武烈皇帝奋迅猛志，念在匡救，然而王迹始乎此也”，显示了对“继承汉代”“匡救汉民”的宣传，说明武烈皇帝孙坚在征战之初完全是为匡救汉世，为之后大皇帝的即位声张承汉的舆论。

再看句式仍旧重合的第二曲。魏辞《战荥阳》：

> 战荥阳，汴水陂。戎士愤怒，贯甲驰。陈未成，退徐荣。二万骑，堑垒平。戎马伤，六军惊。势不集，众几倾。白日没，时晦冥，顾中牟，心屏营。同盟疑，计无成。赖我武皇，万国宁。

吴辞《汉之季》：

> 汉之季，董卓乱。桓桓武烈，应时运。义兵兴，云旗建。厉六师，罗八阵。飞鸣镝，接白刃。轻骑发，介士奋。丑虏震，使众散。

① 《汉书》卷七十三，中华书局，1962，第3102页。
② 《汉书》卷七十三，中华书局，1962，第3105页。
③ 《后汉书》卷四十，中华书局，1965，第1372页。
④ 《三国志》卷四十六，中华书局，1982，第1095页。

劫汉主，迁西馆。雄豪怒，元恶偾。赫赫皇祖，功名闻。

两首诗叙写的事件也比较一致，都是讨伐董卓的战争。魏辞《战荥阳》大致可分为两层，前为叙事，写曹军征战荥阳的经过，最后一句为颂魏武之功，但从叙事到赞颂的过渡较突兀：叙事部分写荥阳之战曹军战败，"……同盟疑，计无成"，整体曲辞充满了彷徨无依的情绪，转而却称颂"赖我武皇，万国宁"，叙事与赞颂的部分略显割裂。吴辞《汉之季》写"武烈皇帝悼汉之微，痛卓之乱，兴兵奋击，功盖海内也"。[①] 全诗也可以分成叙事—赞颂两个部分，但是叙事的部分则所述是孙坚顺应时势讨伐董卓并多次获得胜利，由此赞颂时称"赫赫皇祖，功名闻"，则尤为令人信服。而史传记载中，孙坚确实是董卓讨伐战中的突出力量，甚至是唯一与董卓正面对抗并取得胜利的将领。高桥康浩《有关韦昭〈鼓吹曲辞〉——围绕正统论展开》一文中认为这一曲辞的选材韦昭别有深意，因为《战荥阳》中曹操被董卓一方打败，而《汉之季》所写却是孙坚打败董卓一方，对比之下隐隐显示出孙吴对曹魏一方的胜利者姿态。[②] 这也是孙吴对曹魏对抗意识的鲜明体现。

这种将模拟转换为对抗的作辞手法不仅表现在对应同一汉曲的两首曲辞中，在不对应的曲辞中也有体现。如《伐乌林》中有"议者狐疑，虑无成。赖我大皇，发圣明"，与《战荥阳》"同盟疑，计无成。赖武皇，万国宁"非常相似。但是不同于《战荥阳》中转折的突兀，《伐乌林》在"赖我大皇，发圣明"之后紧接着叙写孙权如何"发圣明"的具体实施情况，最后"破操乌林，显章功名"，与《汉之季》中的"赫赫皇祖，功名闻"如出一辙。这样的模拟与沿用又形成了一个微妙的序列：魏辞中的所"赖"及"万国宁"不知何据，而吴辞中"所赖"有成，又一次"显功名"，则是破获了曹魏的军队，吴辞在文化宣传上似乎又取得了一次胜利。

从第三曲魏辞《获吕布》、吴辞《摅武师》开始，两国鼓吹曲辞对于事件选择的时间点便拉开了距离。吴鼓吹曲辞对孙吴创业史的歌颂直接从孙过渡到了孙权，略过了孙策的部分。这极有可能是因为吴鼓吹曲辞的最终制成是在孙休时代，如此叙述是为了强调父子三代继承的正统性。吴辞

① 《宋书》卷二十二，中华书局，1974，第656页。

② 〔日〕高桥康浩：《有关韦昭〈鼓吹曲辞〉——围绕正统论展开》，《日本中国学会报》，第六十集。

第三曲《摅武师》所写的便是孙权击败黄祖报父仇的事件，这场战役的胜利也是孙权在江东真正立足的标志性事件。孙权接替孙策之位时尚年少，《江表传》便记载孙策死后庐江太守李术不肯事权[①]，可见当时江东的局势并不稳定。而击败黄祖正是孙权为己正名的战斗，不仅报了父仇，也在江东树立威明，最终能得江夏大半，并坐稳吴主之位。同年（208），爆发了赤壁之战。这是最终形成三分天下局势的重要战役，吴辞第四曲《伐乌林》所述即是这一事件。魏辞亦有对这一事件的叙述，在第八曲《平南荆曲》中，但两国鼓吹曲辞对同一事件的素材择取则是完全不同的。

我们先来看魏辞《平南荆》：

> 南荆何辽辽，江汉浊不清。菁茅久不贡，王师赫南征。刘琮据襄阳，贼备屯樊城。六军庐新野，金鼓震天庭。刘子面缚至，武皇许其成。//许与其成，抚其民。陶陶江汉间，普为大魏臣。大魏臣，向风思自新。思自新，齐功古人。在昔虞与唐，大魏得与均。多选忠义士，为喉唇。天下一定，万世无风尘。

魏辞所选取的截面非常巧妙，正如题目所点出的，整篇歌辞所写的只有曹操南平荆州之事，而平南荆之后的赤壁之战（乌林之战）则完全不提。歌辞的后半部分，全是对曹公及曹魏的赞颂之辞。实际上，赤壁之战后，曹操仅占据荆州北部的南阳郡、襄阳郡、南乡郡三郡以及江夏郡的一部分，很难说真正实现了“平南荆”，更遑论“陶陶江汉间，普为大魏臣。”

吴辞《伐乌林》则正好是《平南荆》所述内容的后续，这当然并非巧合，而是吴辞作辞者的有意择选。《宋书·乐志》曰：“《乌林》者，言曹操既破荆州，从流东下，欲来争锋。大皇帝命将周瑜逆击之于乌林而破走也。汉曲有《上之回》，此篇当之。第四。”[②] 题辞写的也正是歌辞的内容，全篇是以事件发展的顺序来结构的：

> 曹操北伐，拔柳城。乘胜席卷，遂南征。刘氏不睦，八郡震惊。

---

① 《三国志·吴书·吴主传》注引《江表传》，见《三国志》卷四十七，中华书局，1982，第1116页。

② 《宋书》卷二十二，中华书局，1974，第657页。

众既降，操屠荆。/舟车十万，扬风声。议者狐疑，虑无成。赖我大皇，发圣明。虎臣雄烈，周与程。破操乌林，显章功名。

歌辞的第一句提到曹操“拔柳城”一事，魏鼓吹曲辞第七曲《屠柳城》所写正是这个内容，可见吴辞的创作确实是于魏辞整体创作完以后完成，而吴辞中出现魏辞中重点叙述的内容，同样是一种极具针对性的对抗。这一曲可以说是针对魏辞第七曲《屠柳城》和第八曲《平南荆》而写的，这两曲魏辞写的是两场曹魏非常重要的胜利战役，且在歌辞结尾处都有非常雄伟的赞颂之辞，如《屠柳城》结尾为“神武慹海外，永无北顾患”。平南荆则为“齐功古人”甚至“天下一定，万世无风尘”。而《伐乌林》末尾一句“破操乌林，显章功名”，则令魏辞的颂词略显讽刺，只因荆州的风尘顷刻随着乌林之战掀起。联系曹魏所写的对荆州刘氏“许与其成，抚其民”，吴辞曰“众既降，操屠荆”，两者展现的是安抚者与屠杀者的两种面貌。这种欲扬先抑的写作模式在其他吴鼓吹曲中也有体现，如第七曲《关背德》，题词曰：“言蜀将关羽背弃吴德，心怀不轨。大皇帝引师浮江而禽之也。”[①] 歌辞结构也是依循敌寇入侵—克敌显功名的模式。此外，从体式看，《伐乌林》是依照魏第四曲《克官渡》而制，但将《克官渡》其中唯一一句五言改成了四言，使全诗的句式变为三言、四言杂体，总体来看语言更为整饬，也是有意改造的结果。

三　对抗意识中的乐歌创制

吴鼓吹曲中也有新制的曲辞，并未全然依照魏鼓吹曲模拟。魏、吴的第四曲便是鲜明的例子。魏第四曲《旧邦》，《宋书·乐志》题辞曰：“言曹公胜袁绍于官渡，还谯收藏士卒死亡也。”[②] 全诗如下：

旧邦萧条，心伤悲。孤魂翩翩，当何依。游士恋故，涕如摧。兵起事大，令愿违。博求亲戚，在者谁。立庙置后，魂来归。

---

① 《宋书》卷二十二，中华书局，1974，第658页。
② 《宋书》卷二十二，中华书局，1974，第645页。

田晓菲指出，这首歌辞与曹操在官渡之战后于谯发布之令非常相似[1]：

吾起义兵，为天下除暴乱。旧土人民，死丧略尽，国中终日行，不见所识，使吾凄怆伤怀。其举义兵已来，将士绝无后者，求其亲戚以后之，授土田，官给耕牛，置学师以教之。为存者立庙，使祀其先人，魂而有灵，吾百年之后何恨哉！[2]

这个发现非常有说服力，《旧邦》的措辞、立意皆袭自曹操之令。从内容与情绪来看，这首歌辞也是整个组诗中比较特殊的一首。正如后来的套曲中曲牌的择选在很大程度上规定了曲子填词的体制和情感色彩，或如现在的成套音乐、组歌中的单支乐歌之间应该有缓有疾一样，鼓吹曲辞的创作也是如此，不仅有对创业、战功的叙事与歌颂，也有对士卒的描写。从这首歌辞的来源看，它是以曹操的口吻来叙述的，体现了曹操对于普通士卒的关切，也隐含了对于曹操的赞颂。

值得注意的是，魏辞的叙述是落在战士之“死”上，是曹操对于战士死丧的反应，然而吴曲《秋风》却一反其意，正如《宋书·乐志》中所录题辞：“言大皇帝说以使民，民忘其死”[3]，写的是兵民为家国奋力作战，舍生忘死。吴辞也以士卒为刻画对象，显然是根据魏辞的安排来制作这支曲子的，但是其体制与内在思想却与魏辞完全不同。虽然题辞中有“大皇帝说以使民”的前提，但全诗是以一般士卒的口吻来写的：

秋风扬沙尘，寒露沾衣裳。角弓持弦急，鸠鸟化为鹰。边垂飞羽檄，寇贼侵界疆。跨马披介胄，慷慨怀悲伤。辞亲向长路，安知存与亡。//穷达固有分，志士思立功。邀之战场，身逸获高赏，身没有遗封。

除了倒数第三句以外，全诗以五言写成，是魏吴现存所有鼓吹曲辞中唯一一首几乎全以五言的形制呈现的诗歌。诗歌整体的结构已经比较成熟，开

---

① TianXiaofei *Remaking History*：*The Shu and Wu Perspectives in the Three Kingdoms Period*，*Journal of the American Oriental Society*，2016，No. 4.

② 《三国志》卷一，中华书局，1982，第 23 页。

③ 《宋书》卷二十二，中华书局，1974，第 657 页。

头是对于战争环境的描写，接着写贼寇入侵，战士邀战场的过程，最后是征战的封奖。田晓菲指出，读者可以看到这首诗与曹植的一些乐府较为相似之处，比如说《白马篇》。[①] 的确，此辞的其体制与内在思想与《白马篇》有诸多相似，如“少小去乡邑”之于“辞亲向长路”，“边城多警急，虏骑数迁移。羽檄从北来”之于“边垂飞羽檄，寇贼侵界疆”，“捐躯赴国难，视死忽如归”之于“邀之战场，身逸获高赏，身没有遗封”。但不同于《白马篇》的高扬激昂，《秋风》最初的基调是悲伤的，这也符合诗中普通士卒的叙述视角。至“穷达固有分，志士思立功”，有一次换韵，全诗的情绪也从悲伤转为昂扬，最后落于封赏上，对家国的护卫与立功的渴望超越了个人的悲伤，也超越了对“安知存与亡”的恐惧。这两种情绪，正是后代的军旅边塞诗歌中最习见的表达。另外，“鸠鸟化为鹰”化用自王粲《杂诗》中“鸷鸟化为鸠”，只不过“化为”前后的词语对换，两诗表达的是相反的意思。因此，尽管孙吴的诗歌零落散佚，但至少从这一首接近于五言的诗歌来看，孙吴诗歌与曹魏诗歌的面貌并未有太大的差别。无论在写法用词还是在情感上，都有一定的相似性。尽管这是一首置于官方的鼓吹曲辞之中的乐歌，其作曲的目的由题辞来看也是为了显示吴大帝孙权使民有序，但无可否认的是，它仍旧有着诗歌自身独特的感染力与艺术表现力。

《秋风》用词、句度既与三国时代的诸多诗歌有相似之处，同时又对后代产生较大的影响。比如“慷慨”一词，在魏晋的诗歌中所用数不胜数，但是最先将之用于战争相关的诗作中的，则是这首《秋风》。此后，有阮籍《咏怀诗》其三十九：“壮士何慷慨，志欲威八荒。驱车远行役，受命念自忘。良弓挟乌号，明甲有精光。临难不顾生，身死魂飞扬。岂为全躯士，效命争战场。忠为百世荣，义使令名彰。垂声谢后世，气节故有常。”[②] 此诗与《秋风》的诗旨暗合，但这里的“慷慨”已有更多的激昂情绪。“受命念自忘”一句，与“（大皇帝）说以使民，民忘其死”所述完全相同。再如刘琨《扶风诗》有“去家日已远，安知存与亡？慷慨穷林中，抱膝独摧藏”[③]，无论是内容还是情感，都与《秋风》中“……慷慨

① TianXiaofei *Remaking History*: *The Shu and Wu Perspectives in the Three Kingdoms Period*, *Journal of the American Oriental Society*, 2016, No. 4.

② 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第504页。

③ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第849页。

怀悲伤。辞亲向长路，安知存与亡”如出一辙。后又有鲍照《梦归乡诗》，末句“此土非吾土，慷慨当告谁”[①]，这里的“慷慨”也与《秋风》中战士的心情相近，承继的是《秋风》前半部分战士离家心伤悲的情感。此外是战争意象的拓展。如“羽檄”“角弓”“寒露”等。枣据《杂诗》为从贾充伐吴时所作，其中后半首的诸多意象及情感与《秋风》颇为类似：“……丰草停滋润，雾露沾衣裳。玄林结阴气，不风自寒凉。顾瞻情感切，恻怆心哀伤。”[②] 鲍照《代出自蓟北门行》曰：“羽檄起边亭，烽火入咸阳。……疾风冲塞起，沙砾自飘扬。马毛缩如猬，角弓不可张。时危见臣节，世乱识忠良。投躯报明主，身死为国殇。”[③] 其中不少战争意象沿用了《秋风》一诗，最后彰显的立意也与《秋风》趋同。

除了第四曲之外，第十一曲《邕熙》《承天命》两首体式也完全不同。魏辞《邕熙》：

> 邕熙，君臣合德，天下治。//隆帝道，获瑞宝，颂声并作，洋洋浩浩。吉日临高堂，置酒列名倡。歌声一何纡余，杂笙簧。八音谐，有纪纲。子孙永建万国，寿考乐无央。

吴辞《承天命》：

> 承天命，于昭圣德。三精垂象，符灵表德。巨石立，九穗植。龙金其鳞，乌赤其色。舆人歌，亿夫叹息。超龙升，袭帝服。躬淳懿，体玄默。夙兴临朝，劳谦日昃。易简以崇仁，放远谗与慝。举贤才，亲近有德。均田畴，茂稼穑。审法令，定品式。考功能，明黜陟。人思自尽，惟心与力。家国治，王道直。思我帝皇，寿万亿。长保天禄，祚无极。

从内容看，《邕熙》写的是魏文帝时期君臣和乐的场面，“吉日临高堂，置酒列名倡。歌声一何纡余，杂笙簧。八音谐，有纪纲”。这些描写都令人联想到曹魏数量颇夥的宴会诗。《承天命》所写则已是孙吴的第二代帝王

① （南朝宋）鲍照著，丁福林、丛铃铃校注《鲍照集校注》，中华书局，2012，第582页。

② 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第589页。

③ （南朝宋）鲍照著，丁福林、丛铃铃校注《鲍照集校注》，中华书局，2012，第131页。

孙休即位之事。从祥瑞符灵到人才、田地、法令政策，显示出孙休的天命与德治。只有最后的“思我帝皇，寿万亿。长保天禄，祚无极”与《邕熙》相似，写本朝天命永续，昭示万代。从体式用词来看，吴辞完全没有模拟魏辞的痕迹，与《秋风》一样，应该是创制的新曲。

但吴鼓吹曲辞也并非没有写君臣宴乐内容的，第十二曲《玄化》：

> 玄化象以天，陛下圣真。张皇纲，率道以安民。惠泽宣流而云布，上下睦亲。君臣酣宴乐，激发弦歌扬妙新。修文筹庙胜，须时备驾巡洛津。康哉泰，四海欢忻，越与三五邻。

这一曲承接着《承天命》而制，先写景帝儒道惠泽，上下和乐，中间的“君臣酣宴乐，激发弦歌扬妙新”便是典型的君臣宴乐的场面，最后“修文筹庙胜，须时备驾巡洛津。康哉泰，四海欢忻，越与三五邻”，则是对未来的展望。对比这首吴辞句式依照的魏辞第十二曲《太和》：

> 惟太和元年，皇帝践阼，圣且仁，德泽为流布。灾蝗一时为绝息，上天时雨露。五谷溢田畴，四民相率遵轨度。//事务澄清，天下狱讼察以情。元首明，魏家如此，那得不太平？

虽然句式确实相似，但是用词、内容都完全不同。《太和》的歌辞甚似文而非诗歌，甚至是史传类的文章，开头“惟太和元年”一句有如文章开篇，“惟（年号）×年”正是《尚书》记事以及后代策命类文章常用的开头。接下来几乎每一句的句首几乎都有主语，语句呈现名词-动词的“主谓”形式，也非常不符合诗歌创作的节奏。吴辞《玄化》则未延续类似的句度，用词更加紧凑，比之魏辞更具有诗化的特点。以内容言，《太和》乃至于魏鼓吹曲组诗中都基本未提到魏吴两国，而孙吴虽然宣扬天命，但亦深知三国分立的局势，“须时备驾巡洛津”的言下之意便是要攻入洛阳，一统三国。如此，方能“四海欢忻，越与三五邻”，四海归附，比邻三皇五帝。这里，同样流露出极强的于曹魏的对抗意识。

总而言之，吴鼓吹曲的制作并非对魏曲亦步亦趋，其中有新曲的制作，即使是相似的句式，所述内容也颇为不同，凸显了吴鼓吹曲制作者的

创制意图。在鼓吹曲主体彰表武功创业的部分曲辞中，吴辞的叙述性更强，对事件的写作更有逻辑性。相比于魏辞在描述中不吝于显示出哀伤的情绪，吴辞的叙述也更为昂扬，是有意在与魏辞的内容相竞争，以显示自身的政治正统性。此外，吴辞不同歌辞的功能区分性也更强，比如第一曲至第九曲中，除了第四曲《秋风》外，写战功创业的部分全为叙事诗，《秋风》则是抒情诗，一如昂扬的战曲中插入的抒情旋律。至后半颂德部分，吴辞第十一曲《承天命》与十二曲《玄化》的内容，在一定程度上可以说分别对应的是魏十二曲《太和》与十一曲《邕熙》，在这里，韦昭秉持的是由道化德治再到宴乐欢泰的写作进程，也是对魏曲内容序列的反拨。关于鼓吹曲中祥瑞的描写，高桥康浩指出，孙吴的建国缺少正统的依据，便只能根据频繁出现的祥瑞来做文章，但实际上却完全暴露了孙吴正统理论的脆弱。[①] 孙吴的鼓吹曲辞中确实有很多描写祥瑞的内容，但这些祥瑞现象在曹魏鼓吹曲辞中也频频出现，并非吴辞中的特别现象。这些祥瑞内容的叙写，也是孙吴对抗意识的一种体现，表示祥瑞符灵在孙吴也一并显有，并不存在正统理论的匮乏。此外，对德政和“民”的关注，也是孙吴鼓吹曲辞远胜于魏辞之处，这当是吴辞为声张正统，在罗列祥瑞现象以外的更有益补充。

另外值得注意的是韵式方面。吴辞的韵脚更为规律，若考虑魏晋时期的合韵现象，吴辞除了第八曲《通荆门》以外，大部分曲辞都是以合韵的形式一韵到底，而魏鼓吹曲的换韵频率比吴辞明显要高[②]，因此吴鼓吹曲在制曲写辞时亦有意将韵脚写得更为齐整，在诗歌写作的发展上来说，与魏鼓吹比也是显著的进步。

从晋代傅玄所制鼓吹曲辞开始，魏吴鼓吹曲以创业—颂德为结构的组诗体制便由历代鼓吹曲继承下来，晋鼓吹曲辞前十二曲也是依照魏辞的句式来制作的，其与魏辞的相似性比吴辞更甚，我们却不会下晋代音乐观念落后，或者傅玄不懂制曲的论断。“依前曲作新歌”是魏晋时期开始便较为普遍的乐府制作现象，在官方话语主导、宣扬正统性与歌颂

① 〔日〕高桥康浩：《有关韦昭〈鼓吹曲辞〉——围绕正统论展开》，《日本中国学会报》，第六十集。

② 对汉、魏、吴鼓吹曲韵脚的考察主要参考了徐艳、罗为为《永明声律与音乐关系再探讨》中的调查。见徐艳、罗为为《永明声律与音乐关系再探讨》，《中国诗歌研究》第十三辑，中华书局，2016。

功德的鼓吹曲辞中，出现这样的承继现象也是乐府类型趋于系统性的产物。相对于颂词更为空洞、冗长的后代鼓吹曲来说，吴鼓吹曲辞与魏鼓吹曲制作时间相近、两国政权又同时存在，在鼓吹曲的制作上呈现出的模拟现象与创制新歌，都体现了孙吴制作者对曹魏政权与曹魏曲辞强烈的对抗意识。

古典的“地层”

——开皇乐议中的文化认同问题

马铁浩

（河南理工大学文法学院中文系，焦作，454000）

摘　要： 魏晋南北朝的长期分裂，使不同王朝形成了不同的古典雅乐观念。杨隋一统天下之后，这些差异在开皇乐议中得到了集中的呈现。其中，周人尊先秦古乐，梁人尊魏晋古乐，齐人尊北魏“洛阳旧乐”，陈人则承继梁乐，不同的政治集团，其古典观犹如地理学中的“地层”，呈现出时间上的断裂，且与“地表”所反映的当代音乐形态构成了种种对立。隋文帝采纳何妥建议，唯用黄钟一宫，以政治强权平息文化论争。开皇乐议以否定梁乐始，却以继承梁乐终，其中蕴含的文化认同问题值得思考。

关键词： 开皇乐议　文化认同　雅乐　古典观　地层

作者简介： 马铁浩，（1979~），男，河南洛阳人。现为河南理工大学文法学院中文系副教授，主要从事中古文史文献研究。

隋文帝时期的开皇乐议，是中国音乐史乃至中国文化史上的大事件。礼乐是中国文化的核心，礼与乐互为表里，欲明隋代制度文化之演进，持续十三年之久的开皇乐议，自然是无法绕开的学术课题。[①] 卷入开皇乐议的人物，主要见于《隋书·音乐志》，参稽史传，今可考者凡二十余人。隋王朝一统天下，诸国的官僚、文士、乐师百川归海，这些人物从不同的国家投身隋朝，其乐论不可避免地折射出一定的政治地域特征。有趣的是，其地域特征呈现出一定的时间性。雅乐论争归根结底是对如何继承古典音乐的论

---

① 关于开皇乐议的研究，集中于中国音乐史领域。本文则尝试从观念史的视野出发，以开皇乐议不同地域来源参与者的古典音乐观念为中心，揭示其文化认同的差异，以及新的一统王朝对这一差异的最终解决。

争，由于魏晋南北朝长达三四百年的分裂，对古典音乐的认知并不相同，譬如北周多尊先秦古乐，萧梁尊魏晋古乐，齐人尊北魏的“洛阳旧乐”，陈人则承继梁乐，不同的政治地域，其古典观犹如地理学中的“地层”，呈现时间上的断裂。隋文帝需要通过乐议来解决文化认同问题，就要对不同政治地域学者的古典雅乐观念斟酌去取，从开皇二年（582）到十四年（594），最终在皇帝的意志下，采纳国子博士何妥的建议，唯用黄钟一宫，以政治强权平息文化论争，乐议才算尘埃落定。本文以开皇乐议参与者的地域来源为经，以古典雅乐论争中体现出的时间性为纬，借用“地层”概念，在时空交织的视野中，思考开皇乐议中的文化认同问题。

一 周人与先秦古乐

由于隋朝乃篡周自立，其执政核心最初多是北周旧臣，主持开皇乐议的人物，在开皇九年（589）平陈之前，自然以自周入隋者为主。史书可见者，有牛弘、郑译、苏夔、辛彦之、卢贲、杨庆和、齐树提诸人。平陈之后，南朝人物如姚察、许善心、虞世基等开始参与乐议，但牛弘仍是“总知乐事”者。北周音乐由于西域的影响，呈现出“戎华兼采”的风格，但这只是其“地表”特征；从周人的乐论来看，他们推崇的是先秦古乐，犹如北周国家制度以《周官》为本，其乐论亦尚周代，这一古典观是周人乐论的“地层”部分。兹以牛弘、郑译、苏夔为例证明之。

牛弘。牛弘主持乐议，始于开皇六年（586）任太常卿。前此，开皇初任秘书监，开皇三年（583）拜礼部尚书，皆关涉礼乐文化之职。论及当时之经籍、祭祀、舆服、音乐、刑律等文化建设，牛弘可谓第一人，但无论哪一方面，他都不是专家，他履行的主要是奏议行政的职责，任职太常时论乐亦不例外。所以，史书才说“牛弘总知乐事，弘不能精知音律”[①]。牛弘的乐论，今存六篇，分别见于《隋书·音乐志》和《牛弘传》，二者互不相重。《音乐志》所载或以南朝雅乐为正声，或主张黄钟一宫，皆迎合帝旨而作，与牛弘己见不合；《牛弘传》所录皆揭橥“旋相为宫”之义，而与帝旨不合。《音乐志》与《牛弘传》看似自相违戾，实乃史家互见之法，前者不过是代人立言，后者才能见出牛弘对乐议的真实看

① 《隋书》卷十四，中华书局，1973，第347页。

法。按“旋相为宫”说见《礼记·礼运》“五声、六律、十二管，还相为宫也”①，认为十二律轮流作宫音，可以构成不同调高的五声或七声音阶，这是先秦律学的核心概念。牛弘之学以礼为本，恪遵古典，对北周“戎华兼采”之乐、南朝传承的雅乐皆不以为然，而独倾心于周代雅乐理论，以古之“周”反对今之“周”，说明北周乐论的“地层”和“地表”是全然不同的。

郑译。与纯粹的古典主义者牛弘不同，郑译是个现实主义者，他真正精通音律，能够结合周隋之际“戎音乱华”的音乐现状，提出自己对音律的独到见解，并试图将周代雅乐理论与北周当时流行的胡乐结合起来。郑译前后两次参与了开皇乐议。据《隋书·音乐志》，第一次在开皇二年（582），“是时尚因周乐，命工人齐树提检校乐府，改换声律，益不能通。俄而柱国、沛公郑译奏上，请更修正”②；第二次在开皇七年至九年（587~589），“又诏求知音之士，集尚书，参定音乐。译云：‘考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名’”③，并在龟兹乐师苏祇婆五旦七调的基础上，“因其所捻琵琶，弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。……又以编悬有八，因作八音之乐。七音之外，更立一声，谓之应声”。④ 当时郑译作书二十余篇以明其指，且以其书宣示朝廷，立议正之，苏夔以为唯有五音，无变宫、变徵，作文驳之，郑译先后著二论相答，见《音乐志》。由于郑译之学源于苏祇婆所传龟兹音乐理论，用琵琶来推演八十四调，且对隋唐燕乐产生了深远影响，通常认为郑译是个雅乐理论的改革者。但事实上，郑译仍是推本于先秦古乐的，面对胡乐和雅乐对峙局面下音阶和宫调的混乱，他尝试通过琵琶这种西域乐器来实现传统雅乐的旋宫转调，因此，沈冬先生称其“先秦乐学为体，胡琵琶为用”，并举出三项证据证明郑译是个执着于恢复先秦古乐的音乐理论家：“一是郑译与何妥在乐议时针锋相对，力主恢复先秦的旋宫转调，二是郑译在乐议时也主张恢复以蕤宾为第四级音的先秦古

---

① （唐）孔颖达：《礼记正义》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），中华书局，1980，第1423页。

② 《隋书》卷十四，中华书局，1973，第345页。

③ 《隋书》卷十四，中华书局，1973，第345页。

④ 《隋书》卷十四，中华书局，1973，第346页。

音阶，其三，郑译还主张‘随月用律’，并曾据此设计‘新乐’献给北周朝廷。”[①] 可见，郑译的新变仍是以复古为基础的。

苏夔。苏夔乃邳国公苏威之子，其祖父苏绰，即拟《尚书》作《大诰》以革除文体浮华之弊者。大约有家学的原因，苏夔论乐更趋保守，与郑译论争，主张五声音阶而反对七声音阶，是典型的古典主义者。《隋书》本传云：“博览群言，尤以钟律自命。初不名夔，其父改之，颇为有识所哂。……后与沛国公郑译、国子博士何妥议乐，因而得罪，议寝不行。著《乐志》十五篇，以见其志。”[②] 议乐得罪，是因为国子博士何妥指责其朋党，见《隋书·苏威传》及《何妥传》。乐议中，因郑译作八音之乐，七音外更立一应声，苏夔倡“五声”之论，称“每宫应立五调，不闻更加变宫、变徵二调为七调”[③] 云云。按“五声”出现早于“七声”，但一般认为西周时“七声”已经存在，尽管如此，在“五声”“七声”并用的相当长的历史时期，尤其是周代，“五声”往往仍居于优越地位。随着历史的发展，“七声”地位逐渐凸显，开皇乐议中，万宝常的“八十四调”，即以“七声”为基础旋宫而成。苏夔执着于周代的“五声”，说明他的古典主义倾向在参与乐议的周人中是最为极端的。

二　梁人与魏晋古乐

梁人参与乐议者，有何妥、刘臻、明克让、萧吉，除了刘臻在江陵陷落后曾短暂仕于后梁萧詧，诸人皆梁亡入周、隋者。自南入北的政治经历，以及归本于礼的文化观念，使他们竭力标榜以南朝宋—齐—梁为正统的历史观，而不以北齐及陈朝为正。由于西晋永嘉之乱后乐工南渡，中原音乐亦随之南迁，魏晋雅乐和汉代俗乐相和歌雅化后形成的魏晋清商旧乐成为南朝雅乐的主流，同时又兴起了以吴歌、西曲为代表的南朝清商新声，以及北方传来的燕代鼓吹乐。这种南北融合带来的众声喧哗的局面，只是梁乐的“地表”；出于文化正统观念的影响，在“地层”深处，梁代

---

① 沈冬：《东风不竞 乐调西来——试探林谦三〈隋唐燕乐调研究〉与“开皇乐议”》，《乐府学》第十二辑，社会科学文献出版社，2015。

② 《隋书》卷四十一，中华书局，1973，第 1190 页。苏夔《乐志》已佚，日本所藏唐武后撰《乐书要录》残卷中可见其佚文三百六十余字，记律管候气之法。

③ 《隋书》卷十四，中华书局，1973，第 346 页。

学者最为推崇的是魏晋雅乐和魏晋清商旧乐。他们不像周人那样直接标榜先秦古乐，因为通过凸显魏晋的地位，南朝不仅续上了古乐，同时否定了北朝的文化地位。

何妥。何妥是开皇乐议中梁人的核心人物，他主张采用“黄钟一宫”和“清商三调”，这两方面皆与隋文帝之见相合。本传载何妥著有《乐要》一卷，《隋志》著录同，已佚。何妥参与乐议主要有两次：一次约在开皇六至七年间（586~587），《隋书·音乐志》载，文帝诏牛弘、辛彦之及国子博士何妥等议正乐，积年不定，文帝怒乐府犹歌前代功德，何妥为投皇帝所好，故意沮坏郑译等，“立议非十二律旋相为宫”而“唯取黄钟之正宫”，又“非其七调之义”而“请存三调”，因“黄钟者，以象人君之德”[①]，文帝大悦，班赐何妥而寝郑译之议，至开皇九年（589）平陈后牛弘欲因郑译之旧旋相为宫时，“高祖犹忆妥言，注弘奏下，不许作旋宫之乐，但作黄钟一宫而已”[②]。另一次约在开皇十二年（592）后，《隋书·何妥传》载何妥上表，先述乐治的移风易俗之功，后叙古乐自上古迄当代的传承，其中后者尤值得注意，因为何妥对音乐历史的叙述几乎是单线的，支撑这一线性历史观念的，是政治上的正统观念，其文略曰：“至于魏、晋，皆用古乐。魏之三祖，并制乐辞。自永嘉播越，五都倾荡，乐声南度，是以大备江东。宋、齐已来，至于梁代，所行乐事，犹皆传古，三雍四始，实称大盛。及侯景篡逆，乐师分散，其四儛、三调悉度伪齐。齐氏虽知传受，得曲而不用之于宗庙朝廷也。臣少好音律，留意管弦，年虽耆老，颇皆记忆。及东土克定，乐人悉返，访其逗遛，果云是梁人所教。”[③] 何妥认为，古雅乐的传承，魏晋上承先秦两汉，五胡乱华之后，流落江左南朝，自宋、齐至梁朝而大盛。值得注意的是，他特别论及“清商三调”在梁亡后的传承，认为四儛、三调随乐师流落北齐后，并未能真正致用，最终在北齐亡后又辗转入周、隋，说明他不承认北齐在“清商三调”传承上的地位。何妥对古典雅乐的认识，与政治上的正统观念纠缠在一起，亦是其论乐以礼为本的反映。上文言何妥乐议时所持二说，一为清、平、瑟三调说，另一为黄钟一宫说。清、平、瑟三调是传自梁朝的古乐调，以黄钟为宫亦是传自梁朝的上古律说，二者都是针对周乐而言的。

---

① 《隋书》卷十四，中华书局，1973，第347~348页。

② 《隋书》卷十五，中华书局，1973，第351页。

③ 《隋书》卷七十五，中华书局，1973，第1714页。

开皇乐议校定声律的初衷，缘于承袭北周的太常雅乐不以黄钟为调首。郑译、苏夔、卢贲等皆言周乐以林钟为调首，失君臣之义；何妥则言当时的宗庙雅乐数十年唯作大吕，深乖古意。对此，郑译、苏夔等虽推黄钟为调首，但主张实行旋宫；何妥则在黄钟为宫的基础上，反对旋宫而主张一宫。何妥之说，显然违背了音乐规律，却迎合了隋文帝的文化统治，最终成为开皇乐议的胜利者。

刘臻。《切韵序》载刘臻曾与陆法言等八人共论南北音韵，则其精通音律可知。据《隋书·音乐志》，平陈之初，因隋文帝反对旋宫之乐，刘臻曾在牛弘领衔之下，与自陈入隋的姚察、许善心、虞世基等共议雅乐，论证黄钟一宫之义；开皇十四年（594）三月，又在牛弘领衔之下，与姚察、许善心、虞世基等奏定雅乐，仍取梁、陈乐人传承的魏晋古乐为一代正乐。二次议乐虽皆顺帝旨而发，且与何妥相合，但体现的仍是梁人的古乐观念。

三　齐人与北魏“洛阳旧乐”

齐人参与乐议者，有颜之推、万宝常、李元操、卢思道、曹妙达、房晖远、祖孝孙，皆推重北魏“洛阳旧乐”，这是北齐雅乐的“地层”部分。相对而言，齐乐的“地表”则与西域渊源更深，由于北齐皇帝喜欢胡乐，传习龟兹乐的曹妙达等乐师以至于封王开府，伶人而服簪缨，尤其是后主时期，胡乐在北齐风靡一时。“洛阳旧乐”是北魏时期融合西凉乐形成的，在胡乐盛行之时，已成为齐人心目中理想的古典雅乐。兹以颜之推、万宝常、祖孝孙为例说明之。

颜之推。颜之推历仕梁、西魏、北齐、北周、隋，其颠沛流离的政治生涯，是乱世士人的一个典型缩影。开皇乐议面临的历史遗产，主要有周乐、梁乐和齐乐。周乐戎华兼采，是隋文帝一心要摒弃的。梁乐在江陵陷落后已随乐师流落长安，最能得魏晋古雅乐之真传。开皇二年（582），颜之推奏言太常雅乐请用梁乐，曰“今太常雅乐，并用胡声，请冯梁国旧事，考寻古典”[1]，隋文帝因其为亡国之音而不从。如何继承前朝的历史遗产，一开始便成为开皇乐议的核心问题。《隋书·音乐志》曰：“高祖受命

---

① 《隋书》卷十四，中华书局，1973，第345页。

惟新，八州同贯，制氏全出于胡人，迎神犹带于边曲。及颜、何骤请，颇涉雅音，而继想闻《韶》，去之弥远。"① 天下一统带来的文化认同焦虑，成为开皇乐议难以消弭的思想背景。颜之推在理论上推重梁乐，但对时乐并不排斥，《颜氏家训》云："今世曲解，虽变于古，犹足以畅神情也"②，即可见之。他在北齐仕宦二十余年，所谓"今世曲解"不是梁乐，亦不会是"并用胡声"的周乐，而应是北齐传自北魏的"洛阳旧乐"。虽然北齐乐亦是戎华兼采，但早已熔铸入雅乐正声，可谓其来有自。北齐尚药典御祖珽，曾详述"洛阳旧乐"的渊源，《隋书·音乐志》述之甚详，据以可知，"洛阳旧乐"初次形成于北魏末永熙年间，系祖莹与长孙承业等据魏晋雅乐杂以西凉沮渠蒙逊之伎而成；最终确立于北齐文宣帝时，系祖莹子珽另采元延明、信都芳《乐说》而更定的正声。③ 这样算来，开皇乐议时，"洛阳旧乐"在北齐之地已流行近五十年。何况其以中原雅乐为主流，虽亦是戎华兼采，但与周乐相比，还是更近于正声的。所以，颜之推称其"虽变于古，犹足以畅神情"，并未将其与"并用胡声"的周乐等而视之。值得注意的是，"洛阳旧乐"确立于祖珽，而史传云颜之推在北齐"大为祖珽所重"④，他对"洛阳旧乐"应当是能够知赏的。

万宝常。和颜之推一样，万宝常亦为梁人而辗转入齐、周、隋者，然其命运更为坎坷悲凉。其父从梁将王琳归齐，因谋还江南伏诛，宝常由此被配为乐户，因而妙达钟律，遍工八音，历周入隋，仍为伶人。虽然身份卑微，然其音乐才能冠绝时辈，见《隋书·艺术传》。20世纪40年代，郭沫若曾撰《隋代大音乐家万宝常》一文，从人民性的立场出发，表彰这位中国民族的音乐天才。就开皇乐议而言，万宝常之成就主要有二：其一，制水尺律以调乐器。本传载开皇初郑译定乐，宝常视之为亡国之音，"因极言乐声哀怨淫放，非雅正之音，请以水尺为律，以调乐器。上从之。宝常奉诏，遂造诸乐器，其声率下郑译调二律。"⑤ 其二，创八十四调以丰富旋宫之法。本传载："并撰《乐谱》六十四卷，具论八音旋相为宫之法，改弦移柱之变。为八十四调，一百四十四律，变化终于一千八百声。时人

---

① 《隋书》卷十三，中华书局，1973，第287页。

② （北齐）颜之推著，王利器集解《颜氏家训集解》，中华书局，1993，第589页。

③ 参见王昆吾《南北文化融合与隋代音乐》，《贵州文史丛刊》1986年第2期；孙晓辉《两唐书乐志研究》，上海音乐学院出版社，2005，第172页。

④ 《北齐书》卷四十五，中华书局，1972，第617页。

⑤ 《隋书》卷七十八，中华书局，1973，第1784页。

以《周礼》有旋宫之义，自汉、魏已来，知音者皆不能通，见宝常特创其事，皆哂之。至是，试令为之，应手成曲，无所凝滞，见者莫不嗟异。”①万宝常参与乐议，在开皇九年（589）平陈之前，其学说皆针对郑译而发。郑译的音乐理论受龟兹苏祇婆的影响，融合了西域与中华的因素；万宝常虽亦继承了北齐戎华兼采的音乐传统，却表现出对古雅乐的极力推崇。具体而言，水尺律的制定，是对郑译所定乐“哀怨淫放，非雅正之音”的反拨；八十四调的创造，虽与郑译所创八十四调皆出于龟兹影响，是在琵琶弹奏的实践中得出的乐律理论，但万宝常八十四调是以雅乐七声音阶为基础旋宫产生的，郑译八十四调则是以俗乐传统音阶为基础且借鉴苏祇婆五旦七调推演而成的。万宝常的音乐以雅淡为美，不为时人所好，太常善声者多排毁之。《隋书·音乐志》载：“又有识音人万宝常，修洛阳旧曲，言幼学音律，师于祖孝征，知其上代修调古乐。周之璧翣，殷之崇牙，悬八用七，尽依《周礼》备矣。”② 祖孝征即祖珽，“洛阳旧乐”的确立者。万宝常发展了乃师的学说，将戎华兼采的北齐音乐，向中原古雅乐的一方倾斜。由于其论乐与当朝的郑译和苏夔等皆不相合，自然受到对方的排挤，最终竟穷饿而死。

祖孝孙。其父崇儒为祖珽族弟，历算乐律之学为北齐祖氏家学，孝孙将其发扬光大，推演旋宫之法甚精，开皇乐议中虽不为所采，却成为初唐雅乐的开创者。祖孝孙在开皇乐议中以协律郎与陈乐官蔡子元、于普明等参定雅乐，其音乐主张，一方面是对祖莹、祖珽“洛阳旧乐”的继承；另一方面又汲取了南朝毛爽所传的京房一脉律学，以十二律旋相为宫，使当时的乐律学实现了真正的南北融合，见《旧唐书·祖孝孙传》。唐太宗初年，“孝孙又以陈、梁旧乐杂用吴、楚之音，周、齐旧乐多涉胡戎之伎，于是斟酌南北，考以古音，作《大唐雅乐》。以十二月各顺其律，旋相为宫，制十二乐，合三十二曲、八十四调。事具《乐志》。旋宫之义，亡绝已久，世莫能知，一朝复古，自孝孙始也”。③ 开皇乐议中的失利者，竟开创了大唐雅乐，北齐传承的北魏“洛阳旧乐”与南朝融合后，最终在唐代获得了新生。

---

① 《隋书》卷七十八，中华书局，1973，第1784页。

② 《隋书》卷十四，中华书局，1973，第347页。

③ 《旧唐书》卷七十九，中华书局，1975，第2710页。

四　陈人与梁乐

开皇九年（589）隋文帝平陈之后，除了领衔的牛弘之外，开皇乐议的核心人物转赖于陈人。陈朝保存的梁乐最能传古雅乐之真，南北一统后，隋文帝不再视梁乐为亡国之音，诏于太常置清商署以管之，陈代文官和乐师便成为开皇乐议后一阶段的骨干力量。其中，文官有姚察、许善心、虞世基等，乐师有蔡子元、于普明等。

所谓梁乐，实质上是指陈朝通过梁朝而继承的魏晋古雅乐，隋代统治者视其为华夏正声。开皇乐议以否定梁乐始，却以继承梁乐终，是因为只有通过陈朝这一媒介，梁乐才实现了它的经典化。理论上的魏晋雅乐，需要通过现实中的乐工和乐器来传达表现，当时三足鼎立的历史现实之中，只有陈朝传承的梁乐符合隋文帝的音乐理想。由此，梁乐作为古典亦进入“地层”之中。但从“地表”来看，陈乐并不是对梁乐的照搬，而是对梁乐乃至南朝宋、齐旧乐的继承与发展，后主时期又习北狄鼓吹乐，并自造新曲，使陈乐愈趋复杂。《隋书·音乐志》云：“陈初，武帝诏求宋、齐故事。……是时并用梁乐，唯改七室舞辞。……至太建元年，定三朝之乐，采梁故事。……（五年）改天嘉中所用齐乐，尽以‘韶’为名。……（六年）其鼓吹杂伎，取晋、宋之旧，微更附益。……及后主嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其歌词，绮艳相高，极于轻薄。男女唱和，其音甚哀。”[①] 这样的陈乐，在隋文帝看来，犹如当年看待梁乐一样，同样是“亡国之音”；但为了确立新王朝的文化认同，在陈代已经经典化的梁乐，便成为隋文帝自然的选择。梁乐能够名正言顺地获得首肯，固然有天下一统的因素，但的确离不开陈人的贡献。参与开皇乐议的陈人，除被迫迎合皇帝黄钟一宫的旨意之外，强化了陈乐继承梁乐的一面，使得梁乐最终确立了它在隋代音乐中的核心地位。

姚察、许善心、虞世基。这些陈代文官参与开皇乐议，均在太常卿（后改任秘书监）牛弘主持之下，主要有三次。第一次在平陈不久之开皇

① 《隋书》卷十三，中华书局，1973，第306~309页。

九年（589）十二月，《隋书·高祖纪》："十二月甲子，诏曰：'朕祗承天命，清荡万方。百王衰敝之后，兆庶浇浮之日，圣人遗训，扫地俱尽，制礼作乐，今也其时。朕情存古乐，深思雅道。郑、卫淫声，鱼龙杂戏，乐府之内，尽以除之。今欲更调律吕，改张琴瑟。……'仍诏太常牛弘、通直散骑常侍许善心、秘书丞姚察、通直郎虞世基等议定作乐。"① 第二次在开皇十年至十四年（590～594），牛弘欲因郑译之旧旋相为宫，隋文帝不许，仍令从何妥之议作黄钟一宫，"于是牛弘及秘书丞姚察、通直散骑常侍许善心、仪同三司刘臻、通直郎虞世基等，更共详议"②，牵合文献论证"黄钟一宫"以迎合帝旨。第三次在乐定的开皇十四年（594）三月，"秘书监、奇章县公牛弘，秘书丞、北绛郡公姚察，通直散骑常侍、虞部侍郎许善心，兼内史舍人虞世基；仪同三司、东宫学士饶阳伯刘臻等奏曰：'……今南征所获梁、陈乐人，及晋、宋旗章，宛然俱至。曩代所不服者，今悉服之，前朝所未得者，今悉得之。化洽功成，于是乎在。臣等伏奉明诏，详定雅乐，博访知音，旁求儒彦，研校是非，定其去就，取为一代正乐，具在本司。'于是并撰歌辞三十首，诏并令施用，见行者皆停之。其人间音乐，流僻日久，弃其旧体者，并加禁约，务存其本。"③ 在这些陈朝文官勾勒的正声谱系中，梁、陈乐人和晋、宋旗章延续的，正是永嘉南渡之前中原保存的秦、汉、魏、晋前后相承的古雅乐。姚察，在这些陈代文官中，是唯一一位史料可见明确推尊梁乐的学者。《陈书·姚察传》载："（陈太建年间）迁尚书祠部侍郎。此曹职司郊庙，昔魏王肃奏祀天地，设宫县之乐，八佾之舞，尔后因循不革。梁武帝以为事人礼缛，事神礼简，古无宫县之文。陈初承用，莫有损益。高宗欲设备乐，付有司立议，以梁武帝为非。时硕学名儒、朝端在位者，咸希上旨，并即注同。察乃博引经籍，独违群议，据梁乐为是，当时惊骇，莫不惭服，仆射徐陵因改同察议。其不顺时随俗，皆此类也。"④ 姚察促成了梁乐在陈朝宫廷雅乐中地位的确立，也把这一成果带到了杨隋王朝。

蔡子元、于普明。蔡子元，陈时为太乐令，入隋与于普明等专掌太常

---

① 《隋书》卷二，中华书局，1973，第 34 页。

② 《隋书》卷十五，中华书局，1973，第 351 页。据《隋书》卷四九《牛弘传》，何妥亦参与了此次议乐。

③ 《隋书》卷十五，中华书局，1973，第 359 页。

④ 《陈书》卷二十七，中华书局，1972，第 349 页。

寺清商署，负责管理南朝旧乐。许善心有《于太常寺听陈圆蔡子元所校正声乐诗》，即记其开皇间校正声乐事。《隋书·音乐志》："开皇九年平陈，获宋、齐旧乐，诏于太常置清商署，以管之。求陈太乐令蔡子元、于普明等，复居其职。"[①]"宋、齐旧乐"亦即梁、陈旧乐。

结　语

通过对开皇乐议参与者乐论的考察，可以发现，开皇乐议的性质不仅是音乐的，同时也是文化的、政治的。音乐层面，即不同地域音乐呈现的现实形态，亦即"地表"部分；文化层面，即不同地域传承古典音乐背后的文化认同，这是历史积淀形成的"地层"部分。随着历史的演进，过去的"地表"会沉积为"地层"，而"地层"又会以文化观念的形式作用于当代的"地表"，当古典照进现实，"地表"又沉积为新的"地层"。也就是说，"地层"和"地表"之间存在互动关系，同时存在历时性的时间差。

譬如历史中的先秦古乐、魏晋古乐、北魏"洛阳旧乐"和梁乐，经过时间的淘洗，在南北朝末期，分别成为周人、梁人、齐人和陈人古典音乐观的核心部分，其中寄寓着不同地域人们不同的文化认同，其文化认同与各地的当代音乐形态又构成了种种对立：北周音乐在龟兹乐等西域音乐影响下形成了"戎华兼采"的风格，而牛弘、郑译、苏夔等周人则推崇先秦音乐理论，或以古之"周"反对今之"周"，或尝试寻求古之"周"与今之"周"的融合；梁代音乐涵括了魏晋雅乐、魏晋清商旧乐、南朝清商新声、燕代鼓吹乐，具有南北古今交融的特质，而何妥、刘臻等梁人则唯推崇魏晋雅乐和魏晋清商旧乐，通过强调南朝对魏晋的继承来否定北朝的文化地位；北齐音乐犹如北周，亦是"戎华兼采"，不仅承袭了北魏融合中原雅乐和西凉乐而形成的"洛阳旧乐"，而且盛行龟兹胡乐，而颜之推、万宝常、祖孝孙等齐人则推崇"洛阳旧乐"，对胡乐同样持排斥态度，乃至传习南朝所传乐律之学；陈代音乐不仅继承了梁乐乃至南朝宋、齐旧乐，后主时期又传习北狄鼓吹乐，并自造新曲，而姚察等陈人则明确推重继承魏晋古雅乐的梁乐，促成了梁乐在宫廷雅乐中的经典地位。

此外，还有共时性的时间差，它存在于"地层"和"地层"之间，也

---

① 《隋书》卷十五，中华书局，1973，第349页。

就是说，同一时期中不同地域的古典观各各不同，其文化认同具有历史差异。譬如，周人认同于周代，梁人认同于魏晋，齐人认同于北魏，陈人认同于梁。比较而言，周人文化认同的历史断裂最长，而陈人文化认同的历史断裂最短。在正统观影响下的文化观，最重视历史的延续性，开皇乐议以否定梁乐始，却以继承梁乐终，隋代统治者视之为华夏正声，也许可以从中找到原因。

当然，隋文帝有更为强悍的解决方式，这便是政治的手段，在天下从分裂走向统一之际，他以违背音乐规律同时亦违背文化认同的“黄钟一宫”说宣示了皇权的力量。然而，相对于音乐规律和文化认同而言，政治手段的效力毕竟最小，十年后“黄钟一宫”说废黜不用，隋炀帝重新议定雅乐。开皇乐议看似一个漫长的挫折，但其中蕴涵着多维的历史信息，为我们寻绎魏晋南北朝隋唐之际的思想文化细节，提供了辽阔的空间。



名篇探讨



从三位皇帝的还乡诗看《大风歌》的经典性*

刘锋焘

（陕西师范大学，西安，710119）

摘　要：汉高祖刘邦的《大风歌》是一首广为人知的帝王抒怀之作。就体裁的角度而言，也是一首特殊的乐府诗。后世诸多“明君”亦有同类创作。本文对汉高祖刘邦、唐太宗李世民、金世宗完颜雍的几首同类诗歌略作赏析探讨，并借此审视《大风歌》的经典地位。

关键词：《大风歌》　《幸武功庆善宫》　完颜雍　“本朝歌曲”　文学经典

作者简介：刘锋焘（1964~），男，陕西师范大学文学院教授，博士生导师，兼任中国韵文学会常务理事等职。

汉高祖刘邦的《大风歌》，是一首广为人知的帝王抒怀之作，被《史记》收入《乐书》，也被郭茂倩的《乐府诗集》收录在“琴曲歌辞”类目之中。郭茂倩为这首曲辞作题解云：“按《琴操》有《大风起》，汉高帝所作也。”① 此类乐府诗作，在中国历史上并非绝无仅有，而且有一定的共性。其中比较近似的，有唐太宗李世民的《幸武功庆善宫》和《重幸武功》。李世民的前一首作品被起居郎吕才改编为《功成庆善乐》之曲，播于乐府②，新、旧《唐书》分别将其收入《音乐志》，与《大风歌》的创

* 本文为国家社科基金项目“关中诗歌图志”（项目批号：14BZW095）及国家社科基金重大项目“唐代到北宋丝绸之路（陆路）上的驿站、寺庙、重要古迹与文人活动、文学创作及文化传播”（项目批号：18ZDA241）的阶段性成果。

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷五十八，中华书局，1979，第850页。

② （宋）王溥：《唐会要》，中华书局，1955，第614页。

作背景及主题内涵有一定相似性。此外，金世宗完颜雍的《本朝乐曲》也与刘邦、李世民的这两首作品较为接近。这里，试就包括刘邦在内的三位“英明之君”的同类作品略作探析，并借此审视《大风歌》的经典地位。

一

先看刘邦的《大风歌》：

> 大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方。[①]

这首诗，作于公元前195年，即刘邦称帝后第七年。其写作背景，《史记·高祖本纪》有具体的记载：

> 十一年，高祖在邯郸诛（陈）豨等未毕，豨将侯敞将万余人游行，王黄军曲逆，张春渡河击聊城……豨将赵利守东垣……春，淮阴侯韩信谋反关中……夏，梁王彭越谋反……秋七月，淮南王黥布反……十二年，十月，高祖已击布军会甀，布走，令别将追之。
>
> 高祖还归，过沛，留。置酒沛宫，悉召故人父老子弟纵酒，发沛中儿得百二十人，教之歌。酒酣，高祖击筑，自为歌诗曰：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！”令儿皆和习之。高祖乃起舞，慷慨伤怀，泣数行下。谓沛父兄曰：“游子悲故乡。吾虽都关中，万岁后吾魂魄犹乐思沛。且朕自沛公以诛暴逆，遂有天下，其以沛为朕汤沐邑，复其民，世世无有所与。”沛父兄诸母故人日乐饮极欢，道旧故为笑乐。[②]

这一段记载表明，虽然此时天下已定，刘邦亦称帝有年，但仍有人对他不服气，叛乱不断。在写此诗之前的一年多时间里，他也一直在忙于应付一些握有重兵的人物及其部属的造反，这里提到的人物就有陈豨及其部将侯敞、王黄、张春、赵利，还有韩信、彭越、黥布等。而此时，虽然他

---

① 《史记》，中华书局，1959，第389页。

② 《史记》，中华书局，1959，第389页。

将其大部剿灭，但并未完全平息，如黥布，此时也只是败走他方，并未被消灭。而“高祖击布时，为流矢所中”[1]，此时，他派别将追击败走的黥布，自己“还归”，途经故乡沛地，设宴招待家乡的故交父老。席上有感而发，即兴而作。

这三句诗，历来颇多注解，如《六臣注文选》李善注曰：“风起云飞，以喻群凶竞逐而天下乱也；威加四海，言已静也。夫安不忘危，故思猛士以镇之。”李周翰注曰：“风自喻，云喻乱也，言已平乱而归故乡，故思贤才共守之。”[2] 不管风、云等比喻或象征什么，这首诗是刘邦大功告成、做了皇帝后所写，自然有一种居高临下的霸气洋溢其中，也充满他自己的真情实感，所谓真气弥满。同时，也饱含着中国人共同的对故乡的真实的感情，正如他接着所说的，即便将来死后魂魄也忘不了故乡。所以，他当即宣布免去了故乡人民的赋税。

然而，此时，他“威加海内”，本是踌躇满志甚至是志满意得、不可一世之时，却为何要发出“安得猛士兮守四方”的长叹？而且还“慷慨伤怀，泣数行下”！这除了对故乡的眷恋之外，当然有另外的原因。

清人沈德潜《古诗源》这样评此诗：

> 时帝春秋高，韩、彭已诛而孝惠仁弱，人心未定。思猛士，其有悔心乎?[3]

沈德潜所说的“悔心”，是指刘邦应当后悔诛杀了韩信、彭越等功臣。先师霍松林先生进一步分析道：

> 摆在他眼前的事实又是什么呢？帮他打天下的功臣诸如韩信、彭越等人都已经被他诛杀了；在破项羽于垓下的战斗中立下赫赫战功的黥布，因韩、彭被诛而惧祸及己，举兵反叛；刘邦在平叛中身中流矢（半年后疮口恶化致死），他是带着严重疮伤回到故乡的；这时候，他已经六十二岁，太子（后来的惠帝）懦弱无能，黥布之叛尚未彻底平定，而从吕后所说的“诸将与帝为编户民，今北面为臣，此常怏怏”

---

① 《史记》，中华书局，1959，第 391 页。
② （南朝梁）萧统编，（唐）李善等注《六臣注文选》，中华书局，1987，第 536 页。
③ （清）沈德潜：《古诗源》，中华书局，1963，第 34 页。

来看，想反叛的还大有人在。明乎此，就不难理解这首起势雄壮的《大风歌》为什么以“安得猛士兮守四方”的感叹收尾，就不难理解他在唱歌的时候为什么“慷慨伤怀，泣数行下”。[①]

这一分析，讲清楚了此诗在慷慨跋扈之外慷慨伤怀的一面，很有说服力。二者合起来，正是此诗“慷慨悲歌”的特征。

二

距刘邦写《大风歌》800多年以后，又一英主唐太宗李世民也写过类似的两首诗，分别为《幸武功庆善宫》和《重幸武功》。诗曰：

寿丘惟旧迹，酆邑乃前基。粤予承累圣，悬弧亦在兹。
弱龄逢运改，提剑郁匡时。指麾八荒定，怀柔万国夷。
梯山咸入款，驾海亦来思。单于陪武帐，日逐卫文椳。
端扆朝四岳，无为任百司。霜节明秋景，轻冰结水湄。
芸黄遍原隰，禾颖积京畿。共乐还乡宴，欢比大风诗。

（《幸武功庆善宫》）[②]

代马依朔吹，惊禽愁昔丛。况兹承眷德，怀旧感深衷。
积善忻馀庆，畅武悦成功。垂衣天下治，端拱车书同。
白水巡前迹，丹陵幸旧宫。列筵欢故老，高宴聚新丰。
驻跸抚田畯，回舆访牧童。瑞气萦丹阙，祥烟散碧空。
孤屿含霜白，遥山带日红。于焉欢击筑，聊以咏南风。

（《重幸武功》）[③]

庆善宫，在武功（今属陕西省杨凌区），即李世民诞生之所，《旧唐书·太宗本纪》等史书有明确记载。宋人宋敏求《长安志·武功县》、王溥《唐会要》卷三十“庆善宫”等都明确记载唐太宗于贞观六年幸庆善宫，谯群

① 霍松林：《唐音阁鉴赏集》，河北教育出版社，2000，第21页。
② （清）彭定求等编《全唐诗》，中华书局，1960，第4页。
③ （清）彭定求等编《全唐诗》，中华书局，1960，第4页。

臣，赋诗。这是上文第一首诗《幸武功庆善宫》的写作时间。对此，《唐会要·庆善乐》记载得更为具体：

> 贞观六年九月二十九日幸庆善宫（在武功县，即高祖旧宅也）。宴从臣于渭滨。其宫即太宗降诞之所。上赋诗十韵云：（诗略，个别字句有异文，如“日逐卫文螭”，“歌此大风诗”）赏赐闾里，有同汉之宛沛焉。于是起居郎吕才播于乐府、被之管弦，名曰《功成庆善乐》之曲，令童儿八佾皆冠进德冠、紫裤褶，为九功之舞。①

《旧唐书·音乐志》所载，文字基本相同。②《新唐书·礼乐志》文字稍有差异，而内容相同。③

贞观十六年，唐太宗再一次到武功。《旧唐书·太宗本纪》载：

> 十六年……冬十一月……丁卯，宴武功士女于庆善宫南门。酒酣，上与父老等涕泣论旧事。老人等递起为舞，争上万岁寿。④

司马光《资治通鉴·唐纪十二》亦载：

> （贞观十六年）壬戌，上校猎于岐阳。因幸庆善宫，召武功故老宴赐，极欢而罢。⑤

这当是上述第二首诗《重幸武功》的创作情形。

前一首诗，《唐会要》《旧唐书》《新唐书》等都称其写作情形，有如汉之宛沛（或作“沛宛”）。沛，即汉高祖刘邦之故乡；宛，指南阳，“世祖光武皇帝讳秀，字文叔，南阳蔡阳人”⑥。明确说明此诗与刘邦《大风歌》创作背景的相似性，即回到故乡的创作。还有一点相似性，刘邦创作《大风歌》时，动用“沛中儿得百二十人……自为歌诗……令儿皆和习

---

① （宋）王溥：《唐会要》，中华书局，1955，第614页。
② 《旧唐书》，中华书局，1975，第1046页。
③ 《新唐书》，中华书局，1975，第468页。
④ 《旧唐书》，中华书局，1975，第54页。
⑤ （宋）司马光：《资治通鉴》，中华书局，1956，第6181页。
⑥ 《后汉书》，中华书局，1965，第1页。

之”；而李世民作诗后，被“起居郎吕才被之管弦，名曰《功成庆善乐》，以童儿六十四人（八佾），冠进德冠，紫裤褶，长袖，漆髻，屣履而舞”。

诗起四句，写自己降生于兹。寿丘，地名，故址在今山东曲阜，相传为黄帝出生地。酆邑，即丰邑，汉高祖刘邦的出生之地。此处以前代圣君出生之地衬写庆善宫。三四两句，谓自己承继历代圣君之光辉，降生于此。悬弧，典出《礼记·内则》：“子生，男子设弧于门左，女子设帨于门右。”[①] “弱龄”以下十句，写自己的奋斗历程及功绩：用武力和怀柔兼济的方式，使得天下大定、万方来朝，又放任臣下治理，四海太平。“霜节”两句宕开一笔，写远近秋景。“芸黄”两句，既是写景，更是写秋日之丰收，与前文“无为任百司”呼应。末二句写还乡之乐，明确与汉高祖《大风歌》相比，自豪、欣慰、欢愉之情，跃然纸上。

后一首，起四句写平日对武功的思念。前两句用典：《古诗十九首》有句：“胡马依北风，越鸟巢南枝。”汉人《盐铁论·未通》亦有句：“故‘代马依北风，飞鸟翔古巢’，莫不哀其声。”[②] 此诗中“惊禽”“昔丛”，与“飞鸟”“古巢”意相近也。后两句直接点明“怀旧感深衷”之意。“积善”四句，谓自己承先人之荫德，武功文治，使天下大治。“白水”六句，写故地重到，设宴席，欢故老，抚农夫，访牧童。白水、丹陵、新丰，皆代指武功，再具体点指庆善宫。白水，唐人李贤注《后汉书》曰：“光武旧宅在今随州枣阳县东南。宅南二里有白水焉，即张衡所谓‘龙飞白水’也。”[③] 丹陵，相传为尧诞生之地。新丰，位于今陕西省西安市临潼区西北，汉高祖定都关中，其父思念家乡。高祖乃依故乡丰邑街里房舍格局改筑骊邑，并迁来丰民，改称新丰。“瑞气”四句，写宫内瑞气盈庭，阙外秋霜孤屿、远山红日。最后两句，写歌舞欢宴、咏诗抒怀。其实这两句也是用典：《史记》载“高祖击筑，自为歌诗曰：‘大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！’”《礼记·乐记》记：“昔者舜作五弦之琴，以歌《南风》。”[④] 此处，作者显然以舜和刘邦自比，抒欢乐之情。

这两首诗，有对出生之地的眷念，有治理天下的感慨，有帝王特有的

① （清）孙希旦撰，沈啸寰、王星贤点校《礼记集解》，中华书局，1989，第761页。

② （汉）桓宽著，王利器校注《盐铁论校注》，中华书局，1992，第191页。

③ 《后汉书》，中华书局，1965，第35页。

④ （清）孙希旦撰，沈啸寰、王星贤点校《礼记集解》，中华书局，1989，第995页。

自豪和欢愉。这些，既有作者自己特有的体会和感情，又与刘邦《大风歌》有着某种相似或相通之处。有意思的是，创作之具体情形也与刘邦有着相似之处：刘邦是“发沛中儿得百二十人，教之歌”，“令儿皆习和之”；李世民诗是以童儿六十四人“为九功之舞”（当然稍有不同的是，前者是作诗之时，后者是作诗之后）。还有一点相同的是，刘邦作诗时“感慨伤怀，泣数行下”；李世民也是“与父老等涕泣论旧事”。刘邦之泣，前文已叙。而李世民此时此地，为何也要“涕泣”呢？

《新唐书·太穆窦皇后传》载：“始，太宗生，有二龙之符。后于诸子中爱视最笃。后即位，过庆善宫，览观梗欷，顾侍臣曰：‘朕生于此，今母后永违。育我之德不可报。’因号恸，左右皆流涕。”① 这一记载，暂不清楚是哪一次过庆善宫，亦即不清楚是写哪一首诗之时，但在出生之地，想起了再也见不到的母亲，因而伤怀，这是他作诗时的一种心情，也是“流涕”的原因之一。

此外，见到了故乡父老，想起了以往的种种经历，对故土故人的特殊感情，在这特殊的时刻，情感难以自抑，自然也是“流涕”的原因。

同时，回到了故乡，面对着故人，有如漂泊的游子回到了母亲的怀抱，有一种难得的亲切和放松。于是，许多他人难以理解与体会、只有作者自己深埋于心的感慨，包括创业与守成的艰难，那种特殊的酸甜苦辣，此刻都突然涌上心头。这自然更是他流涕的原因。

三

据李世民作诗550年之后，金世宗完颜雍亦有类似的创作。《金史·乐志》将其称为《本朝乐曲》。其诗曰：

> 猗欤我祖，圣矣武元。诞膺明命，功光于天。拯溺救焚，深根固蒂。克开我后，传福万世。无何海陵，淫昏多罪。反易天道，荼毒海内。自昔肇基，至于继体。积累之业，沦胥且坠。望戴所归，不谋同意。宗庙至重，人心难拒。勉副乐推，肆予嗣绪。二十四年，兢业万几。亿兆庶姓，怀保安绥。国家闲暇，廓然无事。乃眷上都，兴帝之

① 《新唐书》，中华书局，1975，第3469页。

第。属兹来游，恻然予思。风物减耗，殆非昔时。于乡于里，皆非初始。虽非初始，朕自乐此。虽非昔时，朕无异视。瞻恋慨想，祖宗旧宇。属属音容，宛然如睹。童嬉孺慕，历历其处。壮岁经行，恍然如故。旧年从游，依俙如昨。欢诚契阔，旦暮之若。于嗟阔别兮，云胡不乐。[①]

其具体创作情形，《金史·乐志》记载如下：

（大定）二十五年四月，幸上京，宴宗室于皇武殿，饮酒乐，上谕之曰："今日甚欲成醉，此乐不易得也。昔汉高祖过故乡，与父老欢饮，击筑而歌，令诸儿和之。彼起布衣，尚且如是，况我祖宗世有此土，今天下一统，朕巡幸至此，何不乐饮！"于时宗室妇女起舞，进酒毕，群臣故老起舞，上曰："吾来故乡数月矣，今回期已近，未尝有一人歌本曲者，汝曹来前，吾为汝歌。"乃命宗室子叙坐殿下者皆上殿，面听上歌。曲道祖宗创业艰难，及所以继述之意。上既自歌，至"慨想祖宗音容如睹"之语，悲感不复能成声。歌毕，泣下数行。右丞相元忠暨群臣宗戚捧觞上寿，皆称万岁。于是诸老人更歌本曲，如私家相会，畅然欢洽。上复续调歌曲，留坐一更，极欢而罢。其辞曰：（略）[②]

金世宗完颜雍，是金代的第五位皇帝。在他之前，完颜亮在位，常年发动对南宋的战争，征伐不断，国不安宁，内部矛盾亦相当严重。后完颜亮被部下谋杀于伐宋前线，完颜雍即位，是为世宗，改元大定。金世宗励精图治，多方努力，创造了金王朝的盛世时代。大定二十五年（1185），亦即金世宗去世四年前，他回到日夜思念的东北故乡，设宴款待拥戴他起家的宗室故旧。面对着家乡父老，即席诵唱了这首自作的"本朝歌曲"。

这首诗，从语言方面讲，聱牙难懂；从体制上看，颇似《诗经·大雅》中几首述周室之兴的作品，而层次很清晰：先述国家开创，再说海陵无道，后叙自己"望戴所归"而即帝位，"兢业"治国二十四年，天下太

① 《金史》，中华书局，1959，第892页。
② 《金史》，中华书局，1959，第891~892页。

平无事。于是回归故乡。到了故乡，见“风物减耗，殆非昔时”，但依然有一种回家的快乐，想到了祖宗的音容，想到了昔日伙伴的快乐相处。如今久别归来，“云胡不乐”？

此诗创作的前后情形，《金史·世宗本纪》所记，可与《金史·乐志》互为补充，亦可帮助我们具体地理解这首诗：

> （世宗）曰：“朕寻常不饮酒，今日甚欲成醉，此乐亦不易得也。”宗室妇女及群臣故老以次起舞，进酒。上曰：“吾来数月，未有一人歌本曲者，吾为汝等歌之。”命宗室子弟叙坐殿下者皆坐殿上，听上自歌。其词道王业之艰难，及继述之不易，至“慨想祖宗，宛然如睹”，慷慨悲激，不能成声，歌毕泣下。……如私家之会……己卯，发上京。庚辰，宗室戚属奉辞。上曰：“朕久思故乡，甚欲留一二岁，京师天下根本，不能久于此也。太平岁久，国无征徭，汝等皆奢纵，往往贫乏，朕甚怜之。当务俭约，无忘祖先艰难。”因泣数行下，宗室戚属皆感泣而退。①

这些记载，显示了作诗时的一些具体情形与刘邦和李世民皆有相似之处，如刘邦是“沛中儿百二十人”伴歌伴舞，李世民是以童儿六十四人“为九功之舞”，而完颜雍则是“宗室妇女及群臣故老以次起舞”。就诗作者所要表达的意思而言：一是“久思故乡”；二是“慨想祖宗”；三是太平岁久，宗室故旧“皆奢纵”，令作者担忧；四是告诫众人“无忘祖先艰难”。这些，皆令作者动容：“慨想祖宗，宛然如睹”，令作者“泣下”；对故乡的眷恋以及对宗室渐忘祖先艰难的忧虑亦令其“泣数行下”。《金史》同卷记载世宗对群臣说：“上京风物，朕自乐之。每奏还都，辄用感怆。祖宗旧邦，不忍舍去。万岁之后，当置朕于太祖之侧，卿等无忘朕言。”② 这一嘱托，与刘邦“游子悲故乡。吾虽都关中，万岁后吾魂魄犹乐思沛”的自述极为相似。可见，完颜雍的“泣下”，与刘邦、李世民有相似、相同之处。当然，亦有其不同之处。

此前，完颜亮在位期间，骄横残暴，猜忌宗室，远在东北的完颜雍如

---

① 《金史》，中华书局，1959，第189页。

② 《金史》，中华书局，1959，第188页。

履薄冰，其夫人在被完颜亮招入中京途中，为保清白和尊严而自杀身亡。东京留守完颜雍，趁完颜亮领兵伐宋、无暇北顾之机在宗室贵族的拥戴下即皇帝位，所幸完颜亮在长江边为部下所杀，他才能安然称帝。这一经历，必定令他没齿难忘。即位二十余年，勤勉有加，努力改变内忧外患的政局，诸如笼络宗室、平衡贵族间的争权夺利；与南宋议和，对西夏、高丽和蒙古等周边国家也采取相应的政策以消除对金朝的威胁；与民休息，恢复生产，缓和社会矛盾，平息各族人民的起义；等等，取得了很明显的功绩。但依然存在不少矛盾和隐患。当时，女真人汉化的趋势已不可逆转，而观念相对守旧、一心想保存女真旧俗的完颜雍对此忧心忡忡。由于不满于宗室故旧“未有一人歌本曲”，因此他才亲歌“本曲”。此时，他年事已高（63岁）（四年后便驾崩），还有一件他料想不到的事，两个月后太子病亡。凡此种种，感知到的和不能明确感知的各种感受，令他疲惫且忧虑。他回到了故乡，面对故土故人，百感交集，不由得“泣下”。

四

以上三位诗作者，都是中国历史上著名的皇帝，刘邦是开创了汉室江山的“高祖”，李世民是开创了开元盛世的英主，完颜雍是开创了大定之治的少数民族皇帝，史称“小尧舜”。当他们回到故乡，面对故乡父老，回想创业守成之艰难而赋诗，都激动得“泣下”。

他们这几首诗，有其各自的个性，也有一定的共性。几首诗也均揭示了一些规律性的特点：作为皇帝，不管身处什么时代，都有着类似的创业与守成的感慨；故乡，永远是心灵的归宿，是永远的家，帝王也不能例外。同时也表明，《大风歌》是一个文学上的经典，衍生了后世同类诗的传统：李世民诗，写“共乐还乡宴，欢比大风诗”“于焉欢击筑，聊以咏南风”，明确表示对汉高祖《大风歌》的继承；而完颜雍亦明确说“昔汉高祖过故乡，与父老欢饮”，与刘邦相类比，甚至自以为优越于刘邦：“彼起布衣，尚且如是，况我……”这都表明，李世民、完颜雍这些后世的作者，是自觉地继承了汉高祖《大风歌》的创作，从而形成了一种文学经典的延续；就诗意而言，几首诗都记述了还乡及写诗之由：刘邦诗述“威加海内兮归故乡”，李世民诗亦写“指麾八荒定，怀柔万国夷”后“列筵欢故老，高宴聚新丰”，完颜雍诗也是“国家闲暇”后“乃眷上都，兴帝之

第”；都表达了回归故乡的欢乐：《史记》载刘邦作诗后与故旧“笑乐”，李世民诗直写“共乐还乡宴”，完颜雍诗更明确宣称“云胡不乐”；都慨叹创业与守成之不易：汉高祖诗喟叹“安得猛士兮守四方”，完颜雍诗亦是“道王业之艰难，及继述之不易”（这一方面，李世民诗倒更多的是述“欢”“乐”）；刘邦诗“游子悲故乡”的主题，更被李世民和完颜雍所继承，于是，“泣下数行”“涕泣”“泣数行下”，也成了他们共同的真情表露。当然，就诗歌本身而言，后两首语言生硬，用典过多，影响了其感情的表达，也导致其可读性远不如《大风歌》，更无法引起后世读者的多少共鸣，因此流传不广。这更突出了《大风歌》的经典地位。

《安世房中歌》命名及其性质*

岳洋峰

（陕西师范大学文学院，西安，710119）

摘　要：西汉高祖时期唐山夫人所作的《房中祠乐》，由周《房中乐》与秦《寿人》乐发展而来。其“安世”之名首次见于《汉书·礼乐志》中，后世对乐曲及乐曲名称的逐步改造，最终被定名为《安世房中歌》。文章结合文献记载对“安世”进行释义，并进一步分析《安世房中歌》的“德”“孝”之义。

关键词：《安世房中歌》　安世　命名　释义

作者简介：岳洋峰（1988~），河南社旗人，陕西师范大学文学院中国古代文学专业2016级博士，研究方向为国学经典。

《安世房中歌》在创作之初，称名为《房中祠乐》。东汉班固在十七章歌辞之前冠名为《安世房中歌》，并将之著录于《汉书·礼乐志》中。前人将《安世房中歌》的研究焦点放在“房中”之名上，通过分析“房中”具体所指，来考察其宗庙祭祀的施用功能，学界对此并无太多异议。[①] 关

---

* 本文为教育部人文社科基金项目“乐经形态研究”的阶段性成果，项目编号为17YJZH005。

① 施乐地点主要为：一、室中堂上。《史记·封禅书》：“其梁巫祠天地、天社、天水、房中、堂上之属”，其中“房中、堂上”唐司马贞索隐：“按《礼乐志》有《安世房中歌》，皆谓祭时室中堂上歌先祖功德也。”参见《史记》卷二十八，中华书局，1959，第1378~1379页。二、郊庙祭祀。顾炎武《日知录》：“《安世房中歌》十七章，《郊祀歌》十九章，皆郊庙之正乐，如《三百篇》之《颂》。其他诸诗，所谓赵、代、秦、楚之讴，如列国之《风》。”参见（清）顾炎武著，黄汝成集释，栾保群、吕宗力校点《日知录》卷五，上海古籍出版社，2006，第286页。三、宫中之庙。陈本礼《汉诗统笺》：“诗名房中，当是宫中之庙，非祫祭大享之太庙也。”参见（清）陈本礼《汉诗统笺》（影印本），江苏广陵古籍刻印社，1987，第6页。四、陈主房。梁启超《中国之美文及其历史》：“‘房’，本古人宗庙陈主之所，这乐在陈主房奏，故以‘房中’为名。” （转下页注）

于《安世房中歌》命名的相关考察，萧涤非认为："班固以《安世》既出自《房中》，故录此歌时，乃合前后二名题曰《安世房中歌》。"① 论述了《安世房中歌》的命名问题，颇具创新性。王福利在谈论汉"房中乐"名称问题时认为："称其为《房中祠乐》《安世歌》《安世乐》《安世曲》等，均着眼于音乐而非歌辞本身。"② 讨论了"房中乐"的名称问题，并且围绕音乐性质问题逐一进行了分析。对"安世"命名及释义问题不甚重视，我们为以通过分析"安世乐"在汉代的命名轨迹，并考察其中所包含的"德""孝"之义，以明确其命名之义及其使用性质。

一 《安世房中歌》的名称变化

《安世房中歌》经历了多次命名而后定，分析这些命名的含义及最后确定的用意，最能看出使用者对这些乐歌的认知过程，可以作为我们观察其使用、定名的直接用意。

高祖时期唐山夫人所作《房中祠乐》，由周《房中乐》与秦《寿人》乐发展而来，并有与之相同的宗庙祭祀功能。③《房中祠乐》作为宗庙祭祀之乐进行创作，与高祖时期诸多宗庙仪法的创制有关。高祖时期的宗庙仪法的创制，由叔孙通及其所带领下的三十多位鲁地儒生为主力，创制措施为"颇采古礼与秦仪杂就之"。④ 叔孙通在减损古礼，使仪法为皇帝服务

（接上页注①）参见梁启超著《中国之美文及其历史》第一章，东方出版社，1996，第36页。五、高帝庙。许云和认为："在高帝庙中表演的宗庙乐歌。"参见许云和《汉〈房中祠乐〉与〈安世房中歌〉十七章》，《中山大学学报》2010年第2期。

① 萧涤非著，萧海川辑补《汉魏六朝乐府文学史》（增补本）第二章，人民文学出版社，1984，第36页。

② 王福利：《论汉代的"房中乐"、"房中歌"》，《徐州师范大学学报》2007年第2期。

③ 秦《寿人》乐的上源，一说为周《房中乐》，另一说为周《大武》。周《房中乐》，据《仪礼·乡饮酒礼》载："乃合乐，《周南》：《关雎》《葛覃》《卷耳》；《召南》：《鹊巢》《采蘩》《采苹》。"注曰："合乐，谓歌乐众声俱作。《周南》《召南》，国风篇也。王后、国君夫人房中之乐歌也。"其主要篇目出自《周南》《召南》，兼用于房中祷祠以及《燕礼》等仪式中，可见其施用范围不是相对狭隘的。周《大武》，参《仪礼注疏》卷九《乡饮酒礼第四》周《大武》具体篇目，王国维《周大武乐章考》认为："《大武》六篇，指《昊天有成命》《武》《酌》《桓》《赉》《般》。"认定范围以《诗经·周颂》为本，当具有《诗经·周颂》祭祀天地神灵与先祖宗庙的功能。参见王国维《观堂集林》卷二，中华书局，1959，第104~108页。

④ 《汉书》卷四十三，中华书局，1962，第2126页。

的同时，兼采楚地风俗，与高祖的喜好保持高度一致。其虽有诸多损益，却“大抵皆袭秦故，自天子称号下至佐僚及宫室官名，少所变改”。[①]

这些乐曲最初被称为“房中乐”与“房中之乐”。《汉书·礼乐志》：“又有《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作也。周有《房中乐》，至秦名曰《寿人》。凡乐，乐其所生，礼不忘本。高祖乐楚声，故《房中乐》，楚声也。”[②] 此处言《房中乐》，当是《房中祠乐》的简称，只是在强调其音乐性质。《隋书·音乐上》：“汉高祖时，叔孙通爰定篇章，用祀宗庙。唐山夫人能楚声，又造房中之乐。”[③] “房中之乐”为《房中祠乐》之代称。

汉惠帝二年（前193），《房中祠乐》更名为《安世乐》。见于《汉书·礼乐志》：

> 使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。[④]

其中不言唐山夫人顺承周代的“房中”之名，而更为“安世”，可以理解为《安世乐》之名已经可以取代《房中祠乐》之名，并且具备了《房中祠乐》的用乐功能。许云和认为：“二者当然就不再是同一首曲子而应该是两首不同的曲子了。”[⑤] 《房中祠乐》与《安世乐》名称、曲调虽有不同，但其所指却相同。经过夏侯宽改造之后的《安世乐》，增加箫管之类的管乐器，演奏效果也有所增强。如果说以“房中”命名是体现了祭祀的施用地点的话，那么以“安世”命名则显然体现了祭祀宗庙的施用功能。

又称名为《安世》。见于《宋书·乐志》：

> 周又有《房中之乐》，秦改曰《寿人》。其声，楚声也，汉高好之；孝惠改曰《安世》。[⑥]

---

① 《史记》卷二十二，中华书局，1959，第1159~1160页。
② 《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1043页。
③ 《隋书》卷十三，中华书局，1973，第286页。
④ 《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1043页。
⑤ 许云和：《汉〈房中祠乐〉与〈安世房中歌〉十七章》，《中山大学学报》2010年第2期。
⑥ 《宋书》卷十九，中华书局，1974，第533页。

沈约《宋书·乐志》称名为《安世》，当是《安世乐》的简称，所指亦当为《安世乐》。

汉武帝时期将《安世乐》改为《安世房中歌》。《汉书·礼乐志》所载《安世房中歌》十七章，确为班固合《房中祠乐》与《安世乐》之名而来。汉代其他书籍亦不见载，自《汉书·礼乐志》成书之后，《安世房中歌》之名开始流传。

后世又称为《安世歌》，见于宋郭茂倩《乐府诗集》：

> 又作《安世歌》诗十七章，荐之宗庙。[①]

郭茂倩称《安世歌》“又作”，即认为此《安世歌》与孝惠帝时《安世乐》当有所不同。后世又称为《安世曲》，见于宋代陈旸《乐书》：

> 至武帝定郊祀礼，令司马相如等造为《安世曲》，合八音之调，《安世房中歌》有十七章存焉。[②]

陈旸所言“司马相如等造为《安世曲》”，似与《汉书·礼乐志》中“多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕”相合，然“《安世曲》”之名，汉世文籍不载。陈旸又言“《安世房中歌》有十七章存焉”，似特言前“《安世曲》”为《安世房中歌》的演奏曲调，具体演奏方式为“合八音之调”。

“安世乐”的陵夷主要体现在宣、元帝之际对乐府员进行减损的举措。哀帝时，“安世乐鼓员二十人，十九人可罢。”大量罢免乐府官。从史料所载裁撤乐府的规模反推，自汉武帝至哀帝一百年左右的时间里，《安世乐》逐渐发展，有了专门的演奏人员，乐曲也得到了传承。然而较高祖、惠帝、武帝之世，《安世乐》同其他乐府歌诗一样，增入了新声，即“郑声”。哀帝罢免乐府官的诏书言之为：“惟世俗奢泰文巧，而郑卫之声兴。夫奢泰则下不孙而国贫，文巧则趋末背本者众，郑卫之声兴则淫辟之化流，而欲黎庶敦朴家给，犹浊其源而求其清流，岂不难哉！孔子不云乎：‘放郑声，郑声淫。’其罢乐府官。郊祭乐及古兵法武乐，在经非郑卫之乐

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷一，中华书局，1979，第1页。

② （宋）陈旸：《乐书》卷一百六十二，台湾商务印书馆，1986，第211册，第745页。

者，条奏，别属他官。”在这次罢免中，“安世乐鼓员”没有别属到其他官属的条目下，而是仅留下一人为鼓员，可见《安世乐》中杂入的郑卫之声比重较大。此次大幅度的罢免活动，造成的后果是“百姓渐渍日久，又不制雅乐有以相变，豪富吏民湛沔自若，陵夷坏于王莽”。[①]《安世乐》的演奏也因此受到了影响，渐渐出现陵夷之势。

东汉时期，班固在《汉书》中完整地记录了《安世房中歌》十七章的内容，亦可推测，由《房中祠乐》发展而来的《安世房中歌》，在皇家得到了完好的保存。又《宋书·乐志一》载：“文帝黄初二年，改汉《巴渝舞》曰《昭武舞》，改宗庙《安世乐》曰《正世乐》。”[②] 由此可知，至文帝黄初二年（221），用于祭祀的宗庙《安世乐》及十七章歌辞在东汉二百年左右的时间中，得到了完整的保存。至晋，“安世乐”之名在经历了汉魏两朝的更名与改制之后，又出现了名称上的复归，据《乐书》引《梁书》载：“‘周备六代之乐，至秦，余《韶》《房中》而已。’由是推之，房中之乐，自周至于秦汉，盖未尝废，其所异者，特秦更为《寿人》，汉更为《安世》，魏更为《正世》，至晋复为《房中》也。”[③]

二 “安世”的本义及其命名

第一，厘定《安世房中歌》歌辞文本中所言的“安世”之义，需要将“安世”的产生语境与歌辞文本进行紧密结合，以考察“安世”在歌辞中的具体含义，是对“安世”进行释名的第一步。

《安世房中歌》第七章中言“安其所，乐终产。乐终产，世继绪。”“安”与“世”二字散于歌辞中，先言“安其所”，后言“世继绪”，本意为欲世代相传，需先安其所。《诗经·周颂·闵予小子》：“于乎皇王，继序思不忘。”毛传曰：“序，绪也。”正义曰：“以王世相继，如丝之端绪，故转为绪。”又曰：“宜为继武王之绪，思不忘武王耳。”[④] 颜师古注“世继绪”曰：“言传祚无穷。”[⑤] 可知，“世继绪”言世系之明确，以承继祖

---

① 《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1072~1074页。

② 《宋书》卷十九，中华书局，1974，第534页。

③ （宋）陈旸：《乐书》卷一百十三，台湾商务印书馆，1986，第211册，第469页。

④ （唐）孔颖达：《毛诗正义》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），中华书局，2009，第1289页。

⑤ 《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1048页。

先功业。将此章“安”“世”二字前后相连，可以看出“安世”有歌颂先祖安定汉家世系之义。

第九章又言：“德施大，世曼寿。”本章重在歌颂先祖恩德，有泽被四海之功。“世曼寿”意为福寿世代相延。汉家先祖将福禄施于子子孙孙，将汉家之福禄推而广之，亦有施于万民之义。第十章又言：“孝道随世，我署文章。”[①] 所言之“世”，当指汉王室历代先祖相传，随世系中的血缘关系而传承下来，署文以歌颂之。欲以刘氏家族后代孝友，绵延不绝。

第二，“安世”一词产生的历史语境，需要将之放置在历史文献中进行考察。“安”之义，《尔雅·释诂下》：“安，定也。”[②] “安”释义为“定”。“世”之义，《周礼·春官》：“讽诵诗，世奠系，鼓琴瑟。”郑玄注引杜子春云：“‘帝’读为‘定’，其字为‘奠’，书亦或为‘奠’。‘世奠系’谓帝系诸侯卿大夫世本之属是也。小史主次序先王之世，昭穆之系，述其德行。瞽蒙主诵诗，并诵世系，以戒劝人君也。故《国语》曰：‘教之《世》，为之昭明德，而废幽昏焉，以怵惧其动。’”郑玄曰：“讽诵诗，主谓廞作柩谥时也，讽诵王治功之诗，以为谥；世之而定其系；谓书于世本也。虽不歌，犹鼓琴瑟，以播其音，美之。”[③] 据郑玄注，“世”义有二，一为杜子春所言诸侯卿大夫世本之属，另一为讽诵王治之功，世之而定其系，并书于世本之中。《论语·子路》：“子曰：‘如有王者，必世而后仁。’”魏何晏注曰：“孔曰：‘三十年曰世，如有受命，王者必三十年，仁政乃成。’”[④] 许慎《说文解字·卅部》：“三十年为一世，从卅而曳长之。”清代段玉裁《说文解字注》：“按父子相继曰世，其引伸之义也。”[⑤] 据《论语》及《说文解字》，“世”义为王者实施仁政三十年，又引申为父子相继，子承父业。

故“安世”之义，当为安定刘汉之世系，且引申为父子相继。父子相

① 《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1049页。

② （东晋）郭璞注，（宋）邢昺疏，王世伟整理《尔雅注疏》卷二，上海古籍出版社，2010，第84页。

③ （汉）郑玄注，（唐）贾公彦《周礼注疏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），中华书局，2009，第1766~1767页。

④ （宋）邢昺《论语注疏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），中华书局，2009，第5447页。

⑤ （汉）许慎撰，（清）段玉裁注《说文解字注》卷三，上海古籍出版社，1988，第89页。

继早在夏王朝就已出现，西周时期的立嫡长子继承制，经周秦至于有汉一代，更加明确了“立嫡以长，不以贤；立子以贵，不以长”的原则。[①] 张家山汉简《二年律令·置后律》：“疾死置后者，彻侯后子为彻侯。”[②] 律令条文明确规定了嫡长子继承制，维护了宗法血缘关系下的世系谱次。从制度层面来讲，汉家天下的稳固，需要纯正的皇室血脉，即安定刘氏世系，持守刘氏王治之功业。

《汉书·高帝纪》载：“（高祖六年）诏曰：‘人之至亲，莫亲于父子，故父有天下传归于子，子有天下尊归于父，此人道之极也。’”明确汉世天下，以父子相继为规范。又载：“（高祖七年）自栎阳徙都长安，置宗正官以序九族。”[③] 可见高祖在位期间，对世系血脉的重视。

汉惠帝继承父业，在位期间更是做到了“内修亲亲，外礼宰相。”[④] “亲亲”之修，便是最大限度地维系汉王室内部的血缘秩序。《礼记·大传》：“人道亲亲也。亲亲故尊祖，尊祖故敬宗，敬宗故收族，收族故宗庙严，宗庙严故重社稷，重社稷故爱百姓。”[⑤] 后世对其“内修亲亲”的评价，正是赞美惠帝对“亲亲”之道的遵守以及对宗法制度下血缘关系的坚守。其《房中祠乐》改名为《安世乐》，显然寄托着刘氏宗族“子孙保光”的期望。汉武帝时，继续称名为“安世曲”，“汉兴以来，社稷三危。吕、霍、上官皆母后之家也，亲亲之道，全之为右，当与之贤师良傅，教以忠孝之道”。颜师古注曰：“务全安之，此为上。”[⑥] 进一步明确《安世乐》的功能在于：飨祖与宾燕之时，施以礼乐教化，隆以亲亲之道，以安定世系谱次。

第三，汉代重视“安世”一词的文化意蕴。近年来出土发掘大量刻有“安世”字样的汉代文字瓦当，可以看出汉人对国泰民安、天下太平的期许。据《河南新安县汉函谷关遗址2012~2013年考古调查与发掘》显示，单从函谷关挖掘出土的文字瓦当共95件，其中“安世”瓦当16件，“安世万岁”瓦当14件，两种“安世”瓦当共计30件，占文字瓦当总数近1/3。[⑦] 汉长

① （清）洪亮吉撰，李解民点校《春秋左传诂》卷十八，中华书局，1987，第779页。

② 张家山汉简整理小组：《张家山汉墓竹简》（修订本），文物出版社，2006，第59页。

③ 《汉书》卷一，中华书局，1962，第62~64页。

④ 《汉书》卷二，中华书局，1962，第92页。

⑤ （唐）孔颖达：《礼记正义》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），中华书局，2009，第3270页。

⑥ 《汉书》卷六十七，中华书局，1962，第2922~2923页。

⑦ 洛阳市文物考古研究院与新安县文物管理局：《考古》2014年第11期，第17~18页。

安城遗址出土有“万岁宜富安世”与“千万岁富贵宜子孙”的文字瓦当，王子今认为：“这些文字毫不掩饰对富贵的炽烈的追求。”① 可见“安世”作为一个显性符号，成为汉代社会的基础性认知。

这种共识，一是寄托了人们对家族血脉相传、福祚绵长的期望，特别是“安世”与“万岁”相连，更加希望这种福气能够泽及后世子孙。二是汉立国之后，社会逐渐稳定，东周以来连年征战的局面得以终结，百姓希望能够过上太平日子，“安世万岁”更代表着百姓国泰民安、天下太平的期待。三是作为汉王室，其先祖刘邦以布衣之身成为皇帝，其更希望刘家天下能够绵延不绝，特别是经历了吕后之乱、七王之乱后，安世更具有政治上的寓意，那边是汉王室内部按照继承有序的方式，以实现对先祖功业的继承，永葆刘家天下的隆昌。

因此，将祭祀先祖的乐曲定名为《安世房中歌》，其用意在于：在明确先祖世系的基础上，上以报先祖，下以示子孙，对汉家德业进行歌颂，祈愿汉家天下的长治久安。

三 《安世房中歌》的“德”“孝”用义

《安世房中歌》的用意，我们可以从歌辞中对“德”“孝”观念的强化来进行观察，其对先祖之德的赞美，用以明确汉有天下的合法性，而孝道的强调，则明显具有凝聚亲族、维持王室秩序的用意。

“德”之用义。祭祀之乐，在于歌德。《礼记·郊特牲》：“奠酬而工，升歌发德也。”郑玄注：“以诗之义发明宾主之德。”② 言祭乐以歌德。《汉书·景帝纪》载：“元年冬十月，诏曰：‘盖闻古者祖有功而宗有德，制礼乐各有由。歌者，所以发德也；舞者，所以明功也。’”③ 明确享祖之礼，在于歌颂先祖之功业，进而明确家族得天命，在于其德。《安世房中歌》中所称颂之德，主要是对以汉高祖刘邦为首而创立的汉家功业的推崇，在此基础上，强调诸侯之所以能分封建国，一是源自先祖之德业，二是要坚守自己的德行，方才能够安世万年。

---

① 王子今：《秦汉人的富贵追求》，《浙江社会科学》2008 年第 3 期。

② （唐）孔颖达：《礼记正义》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），中华书局，2009，第 3133 页。

③ 《汉书》卷五，中华书局，1962，第 137 页。

这一理论认知来自《左传·隐公八年》所载：“天子建德，因生以赐姓，胙之土而命之氏。诸侯以字为谥，因以为族。官有世功，则有官族，邑亦如之。”其所谓“天子建德”，杜预注曰：“立有德以为诸侯”；所谓“官有世功，则有官族，邑亦如之。”杜预注曰：“谓取其旧官旧邑为之称以为族，皆禀之时君。”[①] 就是文王有德，方才有天下；后世之周王，继承文王之德，方才有天子之尊。而诸侯作为文王之后，必须能够继承文王之德业、周王之功德，才能分封建国，以享安世。故《安世房中歌》所提到“王侯秉德，其邻翼翼”，便是出于这种理论，其言王侯将秉承德行，与四邻互相交好，是“王侯之德”的体现。

第五章“海内有奸，纷乱东北。诏抚成师，武臣承德。行乐交逆，《箫》《勺》群慝。肃为济哉，盖定燕国。”则凸显出武臣秉承天子所建之德，恩泽北方，匈奴服从。第十三章“嘉荐芳矣，告灵飨矣。告灵既飨，德音孔臧。惟德之臧，建侯之常。承保天休，令问不忘”。天子所封的诸侯王，在告飨先祖之时，亦言将发扬先祖之功德，才能福祚绵长。

《安世房中歌》中随时在强调“德”的重要性，如“大孝备矣，休德昭清”“皇帝孝德”“民贵有德”“教德”“明德”“师德”等。“德”之主体为王侯、皇帝、武臣、下民、建侯等，可见在宗庙祭祀之时，诸侯、臣民之德与皇帝之德的地位是同等重要的。歌中对宗庙诸位神灵所建立的德业进行高度的赞美，使“德”之义延续了周秦以来国、族为背景的宗法体系，这也就符合了周秦以来“惟德是辅”[②]“德配天地，兼利万物”[③] 的宗旨。而这种遵行天命而承继的“德”，“在儒家学说中，天德则被视为按照仁义道德来行事”。[④] 因此，在使用《安世房中歌》祭祀先祖神灵的活动中，如此尚“德”，也是封建帝王融合儒家“德为圣人，尊为天子，富有四海之内，宗庙飨之，子孙保之”[⑤] 的统治要求。

---

① （唐）孔颖达：《春秋左传正义》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），中华书局，2009，第3764~3765页。

② （唐）孔颖达：《尚书正义》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），中华书局，2009，第848页。

③ （唐）孔颖达：《礼记正义》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），中华书局，2009，第3494页。

④ 曹胜高：《阴阳刑德与秦汉秩序认知的形成》，《古代文明》2017年第2期。

⑤ （唐）孔颖达：《礼记正义》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），中华书局，2009，第3533页。

"孝"之用义。沈德潜评论《安世房中歌》："首言'大孝备矣'，以下反反复复，屡称孝德，汉朝数百年家法，自此开出。累代庙号，首冠以'孝'，有以也。"[①] 汉家法制将"孝"置于首要地位，以彰显汉家天子对先祖功业的追认。而"天子之孝"在《孝经·天子章》中如此记载："子曰：'爱亲者，不敢恶于人；敬亲者，不敢慢于人。爱敬尽于事亲，而德教加于百姓，刑于四海。盖天子之孝也。《甫刑》云：一人有庆，兆民赖之。'"[②] 天子之孝，不仅仅做到敬事父母，而且还将这种德孝推及百姓，带领天下人一起实现社会和睦。

《安世房中歌》是天子以最高的享祖礼祭祀先祖。开篇第一章即言："大孝备矣，休德昭清。高张四县，乐充宫庭。芬树羽林，云景杳冥。金支秀华，庶旄翠旌。"描述祭祀时的隆重场面，乐器、仪仗的摆放严整有序，不失皇家威仪。后面几章所言的"大矣孝熙，四极爰轃""清明鬯矣，皇帝孝德""孝奏天仪，若日月光""孝道随世，我署文章"等，同样是对天子之孝进行高度的赞美：一是在歌颂天子之孝的同时，表达对汉世先祖功业的肯定；二是希望借助宗庙祭祀这一契机，将汉家天子"乃立祖庙，敬明尊亲"的大孝推及百姓，这样既能够实现"敬明尊亲"的社会性需要，又可以实现"下民之乐，子孙保光"的美好祈愿。

萧涤非言："房中歌纯为儒家思想，尤侧重于孝道。汉初贵黄老，而夫人独以儒学制歌于焚书坑儒、解冠溲溺之际，虽云其体宜尔，盖亦难能可贵。厥后五帝之尊崇儒术，自夫人开其端也。"[③] 由上述对"安世"的释名，可以看出在宗法血缘关系下，"基于血缘而产生的'亲亲'关系，这是人类一种古老的感情，氏族社会就是依靠它来维系的。在那时，生产力水平极其低下，人类还无法掌握自己的命运，这种感情便以对祖宗神的崇拜表现出来，祈求祖宗神保佑后代，保佑本氏族的繁荣。这种基于血缘的'亲亲'之情，后来成为维系'孝'的感情纽带，而使家族繁荣与绵延，又成为'孝'的一个重要目的。"[④] 由此可以肯定，汉代天子所推崇的"大德"与"大孝"有着更为广泛的社会意义。

---

① （清）沈德潜：《古诗源》卷二，中华书局，2006，第 34 页。

② （宋）邢昺：《孝经注疏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），中华书局，2009，第 5526~5527 页。

③ 萧涤非著，萧海川辑补《汉魏六朝乐府文学史》（增补本）第二章，人民文学出版社，1984，第 36 页。

④ 沈善洪、王凤贤：《中国伦理思想史》第一章，人民出版社，2005，第 54 页。

《安世房中歌》由周秦时宗庙祭祀用乐发展而来，在汉代诸王时期发生了更名现象，晋代将“安世”之名复为《房中》。考量“《安世房中歌》强调德与孝的社会作用，强调个人通过宗族血缘进而与社会融为一个整体。德孝并称的思想虽不源于汉，却由汉代开始得到强调并对后世产生重大影响”。[①] 从而得出“安世”之义是建立在“德”“孝”的基础之上，父子相继，安定世系谱次，从而确保宗族世系血脉的纯净。在宗法血缘关系之下，强调“安世”的重要性，有助于实现“国以永存，爰及苗裔”[②] 的政治理想。

① 李梅：《西汉郊庙歌的宗法思想与世俗情怀》，《黑龙江社会科学》2006年第1期。

② 《汉书》卷十六，中华书局，1962，第527页。

从骚体《悲愤诗》到《胡笳十八拍》

石雅梅
（中山大学中文系，广州，510275）

摘　要： 关于琴曲《胡笳十八拍》，自唐以来便多将其认定为蔡琰作。但实际上，《胡笳曲》当为后世之好事者有感于蔡琰之独特经历而据其骚体《悲愤诗》所谱写，蔡琰只是托名。此曲不仅在唐代形成了沈家声和祝家声两个著名的演唱流派，在流传过程中更是涌现了以董庭兰、杜山人等为代表的一批杰出的演奏者。此后，唐人刘商又据世传之《胡笳曲》"叙当时之事"，著《胡笳十八拍》之歌词。从骚体《悲愤诗》到《胡笳十八拍》的这一形成过程与传播轨迹，彰显出了经典人物与经典作品永恒的生命力。

关键词： 骚体　《悲愤诗》　《胡笳十八拍》　蔡琰　董庭兰　刘商

作者简介： 石雅梅，中山大学中文系博士生，研究领域为汉魏六朝文学和文献。

今传《胡笳十八拍》歌词，其是否为蔡琰所作，20世纪50年代曾有过一场大讨论，当时也未有定论。[①] 不过，随着敦煌遗书（P. 2555、P. 3812、P. 2845）刘商《胡笳十八拍》写本序的发现，这个问题的争议至此实际上也就画上了句号。刘商序云：

> 《胡笳曲》，蔡琰所造。琰字文姬，汉中郎蔡邕女。汉末为胡虏所掠，至胡中十二年，生子二人。魏武帝与邕有旧，以金帛赎之归国，因为琴曲，遂写幽愤之词。曲有十八拍，今每拍为词，叙当时之事。

① 参见《胡笳十八拍讨论集》，中华书局，1959。

承议郎前庐州合肥县令刘商。①

由“曲有十八拍，今每拍为词，叙当时之事”一语可知，今传《胡笳十八拍》实际上是刘商依蔡琰琴曲《胡笳曲》而填写的歌词，并不为蔡琰所作。这一点，其实唐代武元衡《刘商郎中集序》也有详细的说明：“今所编录凡二百七十七篇，及早岁著《胡笳词十八拍》，出入沙塞之勤，崎岖惊畏之患，亦云至矣。”② 肯定《胡笳十八拍》就是刘商的作品。这个问题既成定论，而时贤论述已多，故不再赘述。这里所要讨论的是为刘商《胡笳十八拍》所本的蔡琰琴曲《胡笳曲》的相关问题，即《胡笳曲》是谁所作？它是如何形成的？董庭兰、刘商与《胡笳曲》究竟是怎样的一种关系？

琴曲《胡笳曲》的作者，一些学者曾一度将其归为董庭兰，主要是依据《乐府诗集》载录的刘商《胡笳曲》序：

蔡文姬善琴，能为《离鸾别鹤之操》。胡虏犯中原，为胡人所掠，入番为王后，王甚重之。武帝与邕有旧，敕大将军赎以归汉。胡人思慕文姬，乃卷芦叶为吹笳，奏哀怨之音。后董生以琴写胡笳声为十八拍，今之《胡笳弄》是也。③

将上引敦煌遗书刘商《胡笳十八拍》写本序与《乐府诗集》此载刘商序对勘可以看到，虽然文字有出入，但按照语义顺序，可知《乐府诗集》此载刘商序中“后董生以琴写胡笳声为十八拍”一句有误，其中的“董生”应为“文姬”，所以琴曲作者不为董庭兰甚明，过去的看法是错误的。根据唐人的一些记述，可以明确，董庭兰实际上只是琴曲的演唱传人而非作曲者。试看戎昱的《听杜山人弹胡笳》：

绿琴胡笳谁妙弹，山人杜陵董庭兰。董君少与山人友，山人别来今已久。当时海内求知音，嘱付胡笳入君手。杜陵工琴四十年，琴声在音不在弦。座中为我奏此曲，满堂萧瑟如穷边。第一第二拍，泪尽

---

① 徐俊：《敦煌诗集残卷辑考》，中华书局，2000，第719页。

② （清）董诰等编《全唐文》卷五百三十一，中华书局，1983，第5389~5390页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷五十九，中华书局，1979，第860~861页。

蛾眉没蕃客。更闻出塞入塞声，穹庐毡帐难为情。弥天雨雪四时下，五月不曾芳草生。须臾促轸变宫征，一声悲兮一声喜。南看汉月双眼明，却顾胡雏寸心死。回鹘数年收洛阳，洛阳士女皆驱将。岂无父母与兄弟，闻此哀情皆断肠。杜陵先生证此道，沈家祝家皆绝倒。如今世上雅风衰，若个深知此声好。世上爱筝不爱琴，谁明此调难知音。今朝促轸为君奏，不向俗流传此心。

从中可以看出，董庭兰、杜山人只是《胡笳曲》的音乐传人，他们传的乃是当时著名的沈家声和祝家声，所以李肇《国史补》说："唐有董庭兰，善沈声祝声，盖大小胡笳云。"[①] 所谓沈家声和祝家声，即演奏《胡笳曲》具有独特风格的两个重要流派；同样也非琴曲的作者。这一点，又可以从李颀《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》的描述中得到证明。

蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。胡人落泪沾边草，汉使断肠对归客。古戍苍苍烽火寒，大荒沉沉飞雪白。先拂商弦后角羽，四郊秋叶惊摵摵。董夫子，通神明，深松窃听来妖精。言迟更速皆应手，将往复旋如有情。空山百鸟散还合，万里浮云阴且晴。嘶酸雏雁失群夜，断绝胡儿恋母声。川为静其波，鸟亦罢其鸣。乌孙部落家乡远，逻逤沙尘哀怨生。幽音变调忽飘洒，长风吹林雨堕瓦。迸泉飒飒飞木末，野鹿呦呦走堂下。长安城连东掖垣，凤凰池对青琐门。高才脱略名与利，日夕望君抱琴至。

诗称赞的是董庭兰演奏蔡琰《胡笳曲》的高超技艺和感人场面，此也表明董庭兰只是一个《胡笳曲》的演奏者而非作者。

琴曲《胡笳曲》既不为董庭兰所作，它又是谁的作品呢？实际上，在上引文献中可以看到，唐人已经有了一个普遍一致的看法，敦煌写本刘商《序》云："（蔡琰）归国，因为琴曲，遂写幽愤之情。"李颀诗云："蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。"又，李益《塞下曲》云："蔡琰没去造胡笳，苏武归来持汉节。"刘长卿《鄂渚听杜别驾弹胡琴》诗云："文姬留此曲，千载一知音。"可见在唐人的心目中其作者就是蔡琰。这一点，唐代

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷五十九，中华书局，1979，第861页。

传奇小说《崔炜》一篇中也有具体的体现。其文略曰："遂命炜就榻鼓琴，炜乃弹胡笳。女曰：'何曲也？'曰：'胡笳也。'曰：'何为胡笳？吾不晓也。'炜曰：'汉蔡文姬，即中郎邕之女也，没于胡中，及归，感胡中故事，因抚琴而成斯弄，像胡中吹笳哀咽之韵。'"① 至于这个琴曲的具体形态，刘商、李颀都说它"曲有十八拍"，而《郡斋读书后志》说它是蔡琰"因胡人吹芦叶以为歌，遂翻为琴曲，其辞古淡"②，既言"其辞古淡"，就说明《胡笳曲》不唯有曲而且有词，而具体所指，就是蔡琰为其骚体《悲愤诗》而谱成的琴曲。

那么，唐人又是凭什么认为《胡笳曲》就是蔡琰所作的呢？上引刘商序云："胡人思慕文姬，乃卷芦叶为吹笳，奏哀怨之音。后董生（应为蔡琰）以琴写胡笳声为十八拍，今之《胡笳弄》是也。"小说《崔炜》亦云："汉蔡文姬，即中郎邕之女也，没于胡中，及归，感胡中故事，因抚琴而成斯弄，像胡中吹笳哀咽之韵。"从他们的描述可以看出，所谓蔡琰作琴曲《胡笳曲》的说法明显就是本诸《蔡琰别传》"春月登胡殿，感笳之音"的记述。但是，仔细考察可以发现，《蔡琰别传》的这条材料实际上存在着严重的错误，这只要稍加辨别就可以看出。《艺文类聚》载录的《蔡琰别传》云：

琰，字文姬，先适河东卫仲道，夫亡无子，归宁于家。汉末大乱，琰为胡骑所获，在右贤王部伍中。春月登胡殿，感笳之音，作诗言志曰："胡笳动兮边马鸣，孤雁归兮声嘤嘤。"③

而《太平御览》载录的《蔡琰别传》则有云：

琰在胡中十三年，有二男，舍之而归。作诗云："家既迎兮当归宁，儿呼母兮啼失声，我掩耳兮不忍听。"④

---

① （唐）裴铏著，周楞伽辑注《裴铏传奇》，上海古籍出版社，1980，第15~16页。

② （宋）赵希弁《郡斋读书后志》卷二，《影印文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，1986，第72页。

③ （唐）欧阳询撰，汪绍楹校《艺文类聚》卷四十四，上海古籍出版社，1965，第795页。

④ （宋）李昉等撰《太平御览》卷四百八十八《人事部》一百二十九，《影印文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，1986，第496页。

骚体的《悲愤诗》，《后汉书》认为是蔡琰“后感伤乱离，追怀悲愤”，即归汉后所作，而《蔡琰别传》则对《悲愤诗》的创作时间持两说，前则言是蔡琰“春月登胡殿，感笳之音，作诗言志”，即在胡所作，后则言是蔡琰归汉时而作，非常矛盾。之所以会是这样，与作者的胡编乱造有很大的关系。看得出来，其前所谓“春月登胡殿，感笳之音，作诗言志”，实际上并不是一个史的书写，而是从所引骚体《悲愤诗》“胡笳动兮边马鸣，孤雁归兮声嘤嘤”这两句中妄猜出来的。而“琰在胡中十三年，有二男，舍之而归。作诗云”之语，也同样是如此，乃从所引“家既迎兮当归宁，儿呼母兮啼失声，我掩耳兮不忍听”中妄测出来。很明显，骚体《悲愤诗》本就是一首完整的诗，蔡琰怎么可能在胡写几句，归汉时又写几句才完成呢？作者之浅陋愚妄于此可见一斑。这也无怪乎范晔在为蔡琰作传时要对《蔡琰别传》的记述作出修正，剔除了这些不合情理的叙述文字。

然而，即便是在《蔡琰别传》这条错误的记述中，也只说蔡琰是“作诗言志”，丝毫也没有提及她为骚体《悲愤诗》作曲之事。既然如此，后世的文人为何还要以此为依据，认定蔡琰写过《胡笳曲》呢？唯一能够解释的是，蔡琰作为女性，其独特的遭遇、绝世的才情本身就构成了一个历史人物的经典，感动着历代文人，出于极大的关怀和同情，在其事迹的传播中，文人们在文化心理上就一直存在想象、夸张和神化她的要求，以获得心灵的满足和慰藉。而《蔡琰别传》的这条材料，就恰好成了他们发酵此事的媒介。一方面，因《蔡琰别传》中有“春月登胡殿，感笳之音，作诗言志曰：‘胡笳动兮边马鸣，孤雁归兮声嘤嘤’”之言，这就给了好事文人以启发，支持了他们关于蔡琰感笳之音归而作琴曲的假想；另一方面，蔡琰是历史上有名的才女，精通音律，尤精于琴道，因此，她感怀身世，将其创为琴曲也就在情理之中。在这样一种激情构想的驱使下，好事的音乐家也就很容易找到音乐创作的灵感，代早已仙逝的蔡琰用琴为其骚体《悲愤诗》谱曲。于是，琴曲《胡笳曲》就在这样的情况下诞生，成为后世一个著名的曲目而传唱不已，并在唐代形成了重要的演唱流派。我们这样描述《胡笳曲》的形成过程，并非捕风捉影，事实上，它的形成在《蔡琰别传》的传播中是留下了这样的痕迹的。《艺文类聚》载录的《蔡琰别传》，关于蔡琰感笳作诗之事，本来是这样的表述：“春月登胡殿，感笳之音，作诗言志曰……”但在《太平御览》中则变成了这样的表达：

“春月登胡殿，感笳之音，作十八拍。”[1] 径直将“感笳之音，作诗言志”改成了“感笳之音，作十八拍”。这一改动恰好透露了这样的消息，历史上蔡琰以琴写胡笳声为十八拍的故事正是由此条记述衍生而出，由于这个故事是由此生出，已左右了公众的视听，出于对蔡琰这样一个悲情人物过多的同情和理解，唐宋时代的文人对原始文献中“感笳之音，作诗言志”的实际意义也就普遍陷入了集体失语的状态，非但不从学术的立场去维护它的尊严，反倒是积极地迎合公众的趣向，对它进行文字上的篡改，为故事的编造者圆谎。

明白了上述情况，也就可以勾勒出从骚体的《悲愤诗》到《胡笳十八拍》在历史上的一个形成轨迹。

因魏晋时形成的《蔡琰别传》中有“春月登胡殿，感笳之音，作诗言志曰：‘胡笳动兮边马鸣，孤雁归兮声嘤嘤’”之言，仰慕蔡琰才华、充满女性关怀的文人受到了启发，凭借其想象硬是把骚体的《悲愤诗》看作蔡琰曾经创作的琴曲作品，然而这个琴曲本身并不存在，于是就有好事者代蔡琰为骚体《悲愤诗》谱写了琴曲，名之曰《胡笳曲》而托名蔡琰。此曲的表演在唐代形成了两个著名的演唱流派，即沈家声和祝家声，而董庭兰、杜山人则是沈家声和祝家声之后演奏《胡笳曲》的杰出代表。后来唐代诗人刘商在世传蔡琰《胡笳曲》的基础上“拟之序琰事”，“每拍为词叙当时之事”，“盛行一时”，这就是载录于郭茂倩《乐府诗集》和朱熹《楚辞后集》的《胡笳十八拍》的歌词。

① （宋）李昉等撰《太平御览》卷五百八十一《乐部》十九，《影印文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，1986，第392页。

温子升《白鼻騧》诗与北魏迁洛后元氏贵族的不同走向

刘少帅

（中国社会科学院研究生院文学系，北京，102488）

摘　要：北魏中后期社会风潮由尚武向尚文转变，从温子升所写《白鼻騧》中可见一斑。自北魏孝文帝迁洛，实行汉化改革，其锐情文学的举动，促使北魏元氏贵族自觉参与其中。北魏皇族以举荐后进、举办雅集等活动，促进此时期文学发展。从元渊对温子升的身份定位，可知元氏贵族也继承其"尚武"传统，重视谋略之士培养。元雍与元渊作为"雅好文学"与"军功至上"的代表人物，可映射出迁洛后元氏贵族的不同走向。

关键词：温子升　白鼻騧　元雍　元渊

作者简介：刘少帅，女，山东青岛人，中国社会科学院研究生院在读博士生，研究方向为古典文献学。

一　温子升《白鼻騧》与《高阳乐人歌》

温子升《白鼻騧》系于元雍处，闻乐人作《高阳乐人歌》时所作。[①]《乐府诗集》中载《高阳乐人歌》，引《古今乐录》"魏高阳王乐人所作也，又有《白鼻騧》，盖出于此"。[②] 诗曰："可怜白鼻騧，相将入酒家。无钱但共饮，画地作交赊。"又"何处碟觞来？两颊色如火。自有桃花容，莫言人劝我"。又言"右二曲，曲四解"，系横吹曲辞。值得注意的是，

① （北魏）温子升著，康金声笺校《温子升集笺校全译》，山西古籍出版社，2000，第138页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第542页。

《白鼻䯄》中“可怜白鼻䯄，相将入酒家”句与稍晚于此诗流行于东魏时期的童谣结构相似，以“可怜”题首形容某物，下句点明地点，即“可怜青雀子，飞来邺城里”[①]与“可怜白鼻䯄，相将入酒家”句结构相似，后两句道明结局，一是酒客无钱画地赊账，二是少年天子处境危险。此《白鼻䯄》脱离乐府诗偏重叙事的传统，而是将片段性的情节作为重点。它“改变乐府诗重事件，重情节的写法，将其篇幅裁剪，将注意力放在场面的描写上，这一特点与南方作家在乐府诗上的新变相似，但其豪爽质朴的特色，却是北方民族性格特征的展现”。[②]《乐府诗集》后又缀温子升、李白与张祜所作《白鼻䯄》。温子升《白鼻䯄》云：“少年多好事，揽辔向西都。相逢狭斜路，驻马诣当垆。”《高阳乐人歌》用活泼的语调描摹一位因饮酒过多而面若桃花，即便赊账也要饮酒的酒客形象，与其相比，温子升、李白与张祜之作品偏于书面语与文人化。在语言构造与意象使用上，《高阳王乐人歌》更倾向口语化，用白描的方式塑造酒客形象；温子升诗歌中则是展现的任气少年，相逢狭路；李白与张祜则用“胡姬”表现异域风情，充满浓郁的生活气息。以《白鼻䯄》为题的诗歌仅存尔尔，《高阳王乐人歌》系元雍命乐人所作，诗歌中充斥着外来风貌与风情，虽为宴会助兴所用，却是彼时鲜卑贵族好酒与好雅集的再现。

北魏鲜卑贵族的尚酒习气，在此展现无余。“鲜卑族中饮酒的风气十分盛行。”[③]“白鼻䯄”作为诗人吟咏对象，诗中出现的酒与酒客作为关键意象为后来诗歌奠定基调。如李白“银鞍白鼻䯄，绿地障泥锦。细雨春风花落时，挥鞭直就胡姬饮”[④]；韩翃“蓬莱阙下是天家，上路新回白鼻䯄。急管昼催平乐酒，春衣夜宿杜陵花”（《赠张千牛》）。唐时诗歌承继温子升等诗中对于胡姬、酒等意象的描写，“白鼻䯄”演变成一种象征符号。“卖酒胡姬和名马白鼻䯄以及豪华的马饰如银鞍、障泥锦共同出场，在细雨、春风、落花之中共同敷演出一派欢乐而且奢华的场景”。[⑤]如张祜（一作姚合）《白鼻䯄》，“为底胡姬酒，长来白鼻䯄”。[⑥]后衍生出各种意蕴，“摘莲抛水上，

① 北朝乐府多直言白描，少双关与委婉之语，“可怜”一词带有口语化的特点。

② 张鹏：《北魏儒学与文学》，中国社会科学出版社，2012，第129页。

③ 黄仁：《中古北方各族民歌刍议》，《中南民族学院学报》1988年第6期。

④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第544页。

⑤ 蒙曼：《延客与惑君——兼谈唐诗中胡姬的形象塑造》，《新疆师范大学学报》2006年第1期。

⑥ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第544页。

郎意在浮花。”《白鼻騧》以“莲”双关“怜”，有婉约之气。前两句乃袭北地豪迈之风，后两句则又有江南清商曲辞之清丽。李益《紫骝马》中称“争场看斗鸡，白鼻紫骝嘶。”[①] 以“白鼻騧”为主题的诗歌中，也以他词代指胡姬的意象。如杜牧“有个当垆明似月”，此处的“白鼻騧郎”，执鞭调笑。仇远在其《减字木兰花》中称：“三生杜牧，惯识小红楼上宿。压帽花斜，醉跨门前白鼻騧。”正是由杜牧诗而来。此调笑胡姬、饮酒当垆的场景为历来描写白鼻騧的诗歌所承继，以马为主题的乐府诗，《乐府诗集》收录有《紫骝马》《骢马》等。《白鼻騧》相对于此类诗歌，其内容产生一定改变。《紫骝马》《骢马》等皆出自汉横吹曲。《紫骝马》其创作之旨，在于“盖从军久戍，怀归而作也”。[②] 梁简文帝、梁元帝、陈后主、徐陵等人皆有诗存，展现紫骝马征战沙场，健儿策马扬鞭击杀贼寇之场景，如“骝马照金鞍，转战入皋兰”，“不辞横绝漠，流血几时干？”[③]（《卢照邻《紫骝马》）描写紫骝马纵横驰骋，不辞辛劳。又如“饮伤城下冻，嘶依北地风”[④]（陈暄《紫骝马》），写紫骝马朔风嘶鸣。又如张正见“将军入大宛，善马出从戎。影绝乾河上，声流水窟中”，[⑤] 写紫骝马之迅疾驰骋。《乐府诗集》又载别首《紫骝马歌》，其称：“独柯不成树，独树不成林。念郎锦裲裆，恒长不忘心。”[⑥] 从而衍生出良人出征，闺中少妇思念之主题。如“远听珂惊急，犹是画眉人”[⑦]，以张敞画眉典故勾出思妇之思；江总“愿君怜织素，残妆尚有啼”[⑧]，以荡子之妇独守空闺与良人出征在外作对比。与《紫骝马》旨趣相同的是，《骢马》主旨亦与军戍相关，“皆言关塞征役之事。”[⑨]《骢马》又称《骢马驱》，以其为主题之诗，充斥着边塞苦寒之气，“朔方寒气重，胡关饶苦雾”[⑩]（梁元帝《骢马驱》）。白雪凝山，黄云埋树，又与征夫役子连年征战不得归之情感联系。“试上金微山，还看玉关路。”由此又衍生出“提携玉龙为君死”之气，其称：“未得报君

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第518页。
② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第514页。
③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第517页。
④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第516页。
⑤ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第516页。
⑥ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第514页。
⑦ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第517页。
⑧ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第517页。
⑨ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第519页。
⑩ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第520页。

恩，联翩终不住”[1]（刘孝威《骢马驱》）；“且令都护知，愿被将军照”[2]（《骢马》）。温子升与高阳王乐人的《白鼻騧》之诗，是北魏中后期日渐奢靡的社会风气再现。

较之高阳乐人所作之曲，温子升《白鼻騧》承袭汉乐府《长安有狭斜行》的讽刺意味，买酒当垆的意气少年，“好事”揽辔，直往西都而去。相逢狭路，以乐府《长安有狭斜行》意，“喻指寻逐欢乐，安享富贵之处”。[3]“可怜”白鼻騧，对其表示同情。李德芳在其《北朝民歌的社会风俗史研究》中指出，北朝民歌中马的描写占据重要地位。“战马崇拜，在北朝民歌中有突出的表现。”[4] 游牧民族的天性使其对酒和马有着特殊的情愫。“马和他们的生活包括战争、盛产、迁徙、交往密切地联系在一起，成为他们生活的组成部分。”[5]“快马高缠鬃”、健儿须快马”（《折杨柳歌辞》），是北朝健儿尚武精神的体现。然而此风自孝文帝迁洛之后，向崇文转变，驰骋沙场、纵横捭阖的战马之功在此削弱。至北魏中后期，宴饮内容由射猎向赋诗转变。《魏书·元桢传》中记载孝文帝设宴饯别元桢，命与宴者“赋诗申意”。参与雅宴者并非皆文人，孝文帝便令：“射者可以观德，不能赋诗者，可听射也。”以至有武士弯弓射艺，文人下笔赋诗的场景。元禧曾上表孝文帝，称“国朝偃武崇文，偏舍来久，州镇兵人，或有雄勇，不闲武艺”，提出教授兵法的建议，恰也指出此时北魏偏文而轻武的现实情形（《魏书·元禧传》）。南朝使者庾荜见元澄风姿仪美，声韵遒雅，便称：“往魏任城以武著称，今魏任城乃以文见美也。”（《魏书·元澄传》）庾荜赞叹元澄的风姿举止与文采，实是对此时期由武向文转变，重文现象的说明。曹道衡指出北魏孝文帝迁洛汉化带来的消极影响，便是士大夫们对士兵有偏见，其引《魏书·张彝传》中张彝之子仲瑀上书，称：“求诠别选格，排抑武人，不使预在清品。”此系北魏后期重文轻武现象之证。崇文尚武成为元氏贵族的两种不同走向。然而重文轻武之风在北魏后期愈演愈烈，成为北魏衰落的隐患。

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第 520 页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第 519 页。

③ （北魏）温子升著，康金声笺校《温子升集笺校全译》，山西古籍出版社，2000，第 139 页。

④ 李德芳：《北朝民歌的社会风俗史研究》，《北京师范大学学报》1984 年第 5 期。

⑤ 李德芳：《北朝民歌的社会风俗史研究》，《北京师范大学学报》1984 年第 5 期。

二 元雍与北魏中后期文坛

孝文帝实行汉化改革，受到北魏贵族追捧，形成一股学习汉化的浪潮。元氏皇族不仅自觉涉猎经史文学，也有意收罗文士为其所用。“诸王皆待士以营声誉”[①]，王室贵族招揽文士以营造盛名。广阳王元嘉，好立功名，爱才惜才，为时人所称赞，“爱敬人物，后来才俊未为时知者，侍坐之次，转加谈引，时人以此称之”。[②] 体现元勰对文才卓绝之人极为重视。李琰之，早有盛名，时人称其为神通，因举秀才不行，便有遁隐之意，元勰便“苦相敦引”[③]；元怿文表多出于袁跃之手，袁跃“后迁军骑将军、太傅、清河王怿文学，雅为怿所爱赏”。[④] 董徵，教授京兆、清河、广平、汝南四王，清河王元怿之为司空、司徒，引征为长流将军。临淮王元彧征蛮，引李业兴为骑兵参军。除举荐后进，“为某王友”也成为当时贵族吸纳文士的手段。王诵“学涉有文才”[⑤]，为汝南王元悦友；卢昶“学涉经史”[⑥]，为彭城王元勰友；王诩“好学有文才”[⑦]，为清河王元怿友；李郁“好学沉静，博通经史”[⑧]，为广平王怀友。为某王之友皆为当时颇具盛名之士，成为元氏贵族角力相逐的利器。

高阳王元雍“识怀短浅，又无学业”，其亦招延一批文士为其所用。穆绍、李邕、高聪、李柟等皆为高阳王友。穆绍曾侍学东宫，为京兆王愉文学；李邕“凡所交游皆倍年，俊秀才藻之美，为时所称”[⑨]；高聪涉猎经史，“皆有文情”[⑩]。在此时期社会风潮影响下，招揽文士有如聚揽钱财，“比才”如“比富”，是其地位显赫的象征。京兆王元愉好文章诗赋，并招“四方儒学宾客严怀真等数十人，馆而礼之”。[⑪] 但元愉也与其弟元怀“颇

---

① 《魏书》，中华书局，1974，第552页。
② 《魏书》，中华书局，1974，第429页。
③ 《魏书》，中华书局，1974，第1797页。
④ 《魏书》，中华书局，1974，第1870页。
⑤ 《魏书》，中华书局，1974，第1412页。
⑥ 《魏书》，中华书局，1974，第1055页。
⑦ 《魏书》，中华书局，1974，第1413页。
⑧ 《魏书》，中华书局，1974，第1178页。
⑨ 《魏书》，中华书局，1974，第1461页。
⑩ 《魏书》，中华书局，1974，第1520页。
⑪ 《魏书》，中华书局，1974，第590页。

相夸尚，竞慕奢丽”①。元雍曾称自己为天王之子，对此时贵族招揽文士以营造声誉之事并不关心，“吾天王之子，位为诸王，用声名何为”②，元雍对文士的拉拢，似乎是攀比心理在起作用。由“鲜卑上层王公执政认为必须具有一定的文化水平，否则便要受到嘲讽与讥议，这是士族社会重才学的舆论所决定的”。③ 可以说，元雍如此拉拢文士，颇受其“比才”如“比富”思想影响。

元雍权倾一时，富贵无二。《洛阳伽蓝记》载高阳王寺条，本是高阳王雍宅邸。“高阳王寺庙，高阳王雍之宅也。在津阳门外三里御道西。”④元雍极尽奢侈之能事，“贵极人臣，富兼山海。居止第宅，匹于帝宫”⑤，元雍夸奢来自其对自身定位，乃“身天子之子，天子之弟，天子之叔，天子之相，四海之内，亲尊莫二”。⑥ 多重界定以显现其身份尊贵。《魏书·元雍传》载：“（肃宗）诏雍乘车出入大司马门，进位丞相，给羽葆鼓吹，倍加班剑，余悉如故。又赐帛八百匹，与一千人供具。催令速拜。诏雍依齐郡顺王简太和故事，朝讫引坐，特优拜伏之礼。统摄内外，与元义同决庶政，岁禄万余，粟至四方，伎侍盈房，诸子珰冕，荣贵之盛，昆弟莫及焉。”⑦ 元雍恩宠优常，汉晋以降无人可比拟。“自汉晋以来，诸王豪侈，未之有也。”⑧ 彼时李崇富倾天下，却也不得不承认，“高阳一食，敌我千日”。⑨ 高阳王元雍纵情享乐，极尽奢靡之能事。元雍以“比才”的方式用来展现其显赫地位，亦间接促进此时期文学的发展。

元雍乐人有《高阳乐人歌》存留至今，温子升依其所作《白鼻䯄》，刻画执马买酒当垆的意气少年形象。至元雍这里，白鼻䯄成为娱乐欣赏的对象。它作为元雍宴飨饮乐的调味剂，为乐人所歌。对汉乐府讽刺意义的承袭，从文人《白鼻䯄》创作与高阳乐人的乐府诗创作中可见端倪。元雍招揽家妓，命乐人作乐府之曲，为北朝乐府增添活力与生机。《洛阳伽蓝

① 《魏书》，中华书局，1974，第590页。
② 《魏书》，中华书局，1974，第552页。
③ 王永平：《北魏后期迁洛鲜卑贵族集团之雅化——以其学术文化积累的提升为中心》，《河北学刊》2012年第6期。
④ （北魏）杨衒之撰，周祖谟校释《洛阳伽蓝记校释》，中华书局，2016，第122页。
⑤ （北魏）杨衒之撰，周祖谟校释《洛阳伽蓝记校释》，中华书局，2016，第122页。
⑥ 《魏书》，中华书局，1974，第484页。
⑦ 《魏书》，中华书局，1974，第556页。
⑧ （北魏）杨衒之撰，周祖谟校释《洛阳伽蓝记校释》，中华书局，2016，第122页。
⑨ （北魏）杨衒之撰，周祖谟校释《洛阳伽蓝记校释》，中华书局，2016，第123页。

记》中记载元雍有二美姬，一善绿水歌，一善火凤舞，元雍“并爱倾后室，宠冠诸姬。”[①] 元雍放纵恣肆，痴迷音乐。“出则鸣驺御道，文物成行。铙吹响发，笳声哀转。入则歌姬舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日。”元雍对音乐的喜好，间接影响着北朝乐府的发展，为北朝乐府诗歌成就增添浓郁的异域风情，也为后来的尔朱荣之乱与六镇起义埋下伏笔。

元雍还仿效其他元室皇族，举荐文士。元雍所举荐之人推动北朝文学前行。裴敬宪、崔光等人皆曾为元雍所举荐。裴敬宪，工隶草善音律，“少有志行，学博才情”，以读诵为业。元雍举其为秀才，“射策高第，除太学博士”。北朝词义贞刚重气质的写作风格，经史儒学的熏染，使文人偏重书写表、碑、文等具有实用价值文学形式。诗歌发展进程较为缓慢，四言诗歌占据主流。裴敬宪尤善五言诗，独擅其时，后进之士皆以其为榜样。作为文人集会的参与者，裴敬宪与友人在竞相赋诗与研习诗文中，在一定程度上促进北魏文学的发展。裴曾与袁翻、李琰之、李神儁、王诵兄弟等赋诗送别中山王元熙，“皆以敬宪为最”，并与当时活跃在文坛的邢臧、卢观兄弟等交好，曾共同研读《回文集》。裴敬宪诗文以清丽见称，而非赡逸，展现此时期北朝诗文风格。元雍所举荐的崔光，对后进之文士甚为知赏，提拔如祖莹等文学之士。熙平元年二月，元雍“奏举光授肃宗经”。崔光“家贫好学，昼耕夜诵”[②]，孝文帝赞其之才，“浩浩如黄河东注，固今日之文宗也”。[③] 崔光其人大度喜怒不行于色，有所诋毁者，皆温言相劝。孝文帝曾直言崔光对其意义，“崔光之博，李彪之直，是我国家得贤之基”。[④] 称赞其才气与德行。崔光涉猎经史，雅好文学，正光二年春，孝明帝“亲释奠国学，光执经南面，百僚陪列”。[⑤] 又“与安丰王延明议定服章”。崔光举荐祖莹为国子博士，祖莹以文学见重，常语人云：“文章须自出机杼，成一家风骨。何能共人同生活也?”[⑥] 温子升夸其“口含碧鸡之辩，手握雕龙之文”[⑦]，言辩超群，文采斐然。祖莹曾做元勰法曹行参

① （北魏）杨衒之撰，周祖谟校释《洛阳伽蓝记校释》，中华书局，2016，第121页。
② 《魏书》，中华书局，1974，第1487页。
③ 《魏书》，中华书局，1974，第1487页。
④ 《魏书》，中华书局，1974，第1391页。
⑤ 《魏书》，中华书局，1974，第1497页。
⑥ 《魏书》，中华书局，1974，第1800页。
⑦ （北魏）温子升著，康金声笺校《温子升集笺校全译》，山西古籍出版社，2000，第124页。

军，掌书记之职，与袁翻、常景等活跃于北魏中后期文坛。崔光赏识常景、封伟伯、房景先、范绍等文士，举荐“颇有学识”的韩子熙为清河王元怿常侍，临去世时，又举荐冯元兴为侍读。以崔光为代表的北魏中后期提拔后进的行为，使此时期的文学焕发勃勃生机。

元雍间接促进北朝文学的发展，他对文士的招揽，有此时期社会风气的影响，自孝文帝时期“锐情文学”，皇室贵族以招揽文士为己任，当朝文士以举荐后进为使命，北朝文学呈现欣荣景象。元雍的招引文士，是其“比才如比富”思想的现实映照。宅第构建，家伎蓄养以及珍馐海藏成为元雍“比富”的外在显现。《洛阳伽蓝记》中记载元琛，彼时“最为豪首”，元琛常与元雍比富，“与高阳争衡，造文柏堂，行如徽音殿……诸王服其豪富”[①]，称“不恨我不见石崇，恨石崇不见我也”，意即石崇未曾见过元琛之富，言语狂放，颇为自负，“况我大魏天王，不为华侈”[②]，对当时国家殷实的局面以及自己乃正统出身颇具自豪感。又有元融，财产殷富。元继称元融之财产可与元琛相抗衡。三者皆为显赫一时的豪富。“元继笑曰：‘卿欲作袁术之在淮南，不知世间复有刘备也？’”[③] 元继将元融与元琛比作袁术与刘备，实是对三者呈三足鼎立局势的清晰认知。比富之风实际上也是受此时期骄奢风尚导引。元雍受到彼时雅好文学大风潮之影响，是北魏众多元氏贵族积极学习汉化的典型。而元渊则是另外一部分元氏贵族的代表人物，其继承北魏传统的军功之路，更倾向对建功立业的渴求。

三　元渊的军功之路及对温子升的身份定位

温子升其文才崭露头角，被常景所赏识，便是于广阳王元渊处。“长乃博览百家，文章清婉。为广阳王贱客，在马坊教诸子书。”（《魏书·文苑·温子升传》）康金声在其《温子升年表》中称，温子升于永平五年，似约已“为广阳王贱客”，曹道衡《中古文学史料丛考》指出，温子升见知于常景，似在513年前后。温子升选择元渊处作为自己进入仕途的切入点，也是看到元渊作为宗室贵族在朝堂的显赫地位。如果说元雍是“富贵无二”，那么元渊便是“权势第一”，优越的出身使元渊在政途上飞黄腾

① （北魏）杨衒之撰，周祖谟校释《洛阳伽蓝记校释》，中华书局，2016，第148页。
② （北魏）杨衒之撰，周祖谟校释《洛阳伽蓝记校释》，中华书局，2016，第149页。
③ （北魏）杨衒之撰，周祖谟校释《洛阳伽蓝记校释》，中华书局，2016，第151页。

达，刘军称元渊为超品宗室，此定位给元渊带来的影响，便是在仕途上获得成就易如反掌。

据元渊墓志记载，元渊起家为给事中，“又转通直郎”，后又为中书侍郎，又袭王爵。元渊父元嘉薨于永平四年三月壬戌，即511年。元渊在承袭其父爵位之前，便已经起家为给事中，又作中书侍郎等职位。给事中作为元氏皇族升阶的跳板在北魏有一定的权威。“给事中的权威与日俱增，前《职员令》已将其品级由晋令五品提升到从三品上阶，从中正品第释褐跨入超品起家层位，实现了质的蜕变。”① 除此，元嘉曾为宰辅，父亲的荫庇使元渊在仕途上更为顺畅。元渊盛名不仅源于元氏的贵族身份，也受益于其姻亲关系。据其子元湛墓志，祖父元嘉，祖母为河南穆氏，“宜都王寿孙女，司徒亮从妹”。母亲为琅琊王氏，“父肃，尚书令司空宣简公”。元渊之母为河南穆氏，妻子为琅琊王氏。河南穆氏即开国八大姓中的穆氏一族，是元氏贵族姻亲的首选与标配。② 穆寿一支在北魏时期积极参与政事，家族世代簪缨。到穆亮时，已经备受恩宠。元渊其妻之父，即王肃，系王导之后，太和十七年入北魏，尚陈留长公主。孝文帝对其礼遇非常，“器重礼遇日有加焉，亲贵旧臣莫能间也”（《魏书·王肃传》）。又称：“不见君子，中心如醉；一日三岁，我劳如何？馆馆华林，拂席相待”，后将托孤重任付与王肃，“遗诏肃为尚书令，与咸阳王禧等同为宰辅”。作为琅琊王氏的成员，王肃自是带有世家大族的门望地位，也因与皇室联姻以及出色的才能被元氏所赏识，负有盛名。以姻亲为基础的休戚与共的关系，形成庞大的脉络勾连彼此。由此给元渊带来的，是政途的无限荣光与煊赫。

元渊墓志用典丽辞藻叙述元渊生平。其祖“出藩为辅，登四岳以杰立。”③ 其父“居中作相，跖三台而上征”。④ 元渊其人“禀气高山，资神

① 刘军：《新出元渊墓志所见北魏超品宗室的仕进特征——兼论城阳、广阳二王冲突之实质》，《苏州大学学报》2017年第3期。

② 北魏元氏希冀与穆氏等联姻以达到安定民心，巩固地位的目的。穆氏与皇室联姻，《魏书·穆崇传》多有记载，如穆真尚长城公主，穆泰尚章武长公主，穆伯智尚饶阳公主，穆观上宜阳公主，穆寿尚乐陵公主，穆平国尚城阳长公主，穆伏乾尚济北公主，穆罴尚新平长公主，穆亮尚中山长公主等，穆绍尚琅琊长公主，穆正国尚长乐公主等。墓志中还有穆氏女性成员与元氏皇族姻亲的例子，可见元氏皇族利用此手段巩固政权，反过来也使穆氏一族紧密的围绕在元氏周围，恩荣非常。

③ 齐运通：《洛阳新获七朝墓志》，中华书局，2012，第23页。

④ 齐运通：《洛阳新获七朝墓志》，中华书局，2012，第23页。

昂宿。大机迥发，灵台峻举。开云雾于矜抱，悬日月于匈怀。"（《元渊墓志》）元渊起家为给事中，此后仕途青云直上，先后任中书侍郎、尚书仆射、东北道行台等职。元渊于孝昌二年为葛荣所害，时42岁。从其起家至被害的数十年时间里，元渊官职升迁以密集且频繁的方式出现在墓志记载中。其所任官职，皆是当时显要。"元渊上位遍仕朝中各部及方镇的清流显要"[①]，这种频繁的升迁，是北魏为元氏宗族所特备的，"朝廷为其酌情铺设特定的晋升通道"。[②]《魏书·崔光传》载世宗元恪幸东宫，召崔光为太子师傅，时有甄琛、元渊同坐，元渊地位逐渐显赫，掌控政治大权。

北魏中后期对文才之士重用的优良氛围，也使温子升以其才识作为入仕的凭借，在马坊教书期间，不乏创作。然而直到常景提及时，元渊才略微对子升有所认识。元渊对自己身份定位，乃是一介武将，其所看重人才，需在军事上具有出众的谋略与能力。贺拔胜"便弓马，有武干，渊厚待之，表为强弩将军，充帐内军主"（《魏书·贺拔胜传》）。崔仲哲，"性恢达，常以将略自许。辟司徒行参军，假宁朔将军、统军，从广阳王渊北讨，击柔玄贼，破之，赐爵安平县男"（《魏书·崔秉传附传》）。即并非以文学自居，而是有治吏将略之能，甄楷"粗有文学，颇习隶事"，元澄引为功曹参军，后甄楷迁尚书仪曹郎，"有当官之称"，如此才能被元渊所赏识。时元渊被征回朝，于是召甄楷为长史，"委以州任"（《魏书·甄楷传》）。徐招"少好法律及朝廷旧事，发言措笔，常欲辨析秋毫，初入洛阳，虽未登仕，已为时知，朝廷疑事多预议焉"（《北史·徐招传》）。在军事上显示卓著谋略的人才尤为元渊所欣赏。《北史·于谨传》载于谨"略窥经史"，即对经史不甚熟稔，却好治略之兵书，"尤好《孙子》兵书"，元穆夸其有王佐之才。元渊对于谨礼待非常，"引谨为长流参军，特相礼接，使其世子佛陁拜焉"。元渊与元怿、元勰等人活跃的时期大致相同，即北魏中后期，孝文帝汉化改革之后。此时期元氏皇族普遍以文才相知，对有文学之士颇为知赏，对自身文学素养也会有意识地进行提高。与其他元氏贵族吟风弄月、赋诗饮酒不同的

---

① 刘军：《新出元渊墓志所见北魏超品宗室的仕进特征——兼论城阳、广阳二王冲突之实质》，《苏州大学学报》2017年第3期。

② 刘军：《新出元渊墓志所见北魏超品宗室的仕进特征——兼论城阳、广阳二王冲突之实质》，《苏州大学学报》2017年第3期。

是，元渊对自身定位有清醒的认知。正光五年元渊受诏为北道大都督，专总戎政，后被征为吏部尚书，辞而不受，于是令温子升作《为广阳王渊让吏部尚书表》。元渊在表中称“曾无辟雍仪礼之名，讵有铜雀献赋之敏。”[①]指出自己并不擅长吟诗作赋等文雅之事。其在政途获得如此高的殊荣也是由于“假势风云，非由羽翮”，即得益于其元氏皇族的血统与父辈的庇荫。这种优越的先天条件与在军事上的出色表现，使其更为重视身侧具有远见卓识与谋略之人。因此他所关注并且欣赏的，是能在不断征战讨伐中为其出谋划策，具有一定政治谋略的人物，“以军旅之事，实所未学，求保重将，随方指麾”。因此，常景夸赞温子升，而元渊“稍知之”的心理，便可知一二。原因在于，温子升作为“辞人”的定位，使北地之人只看到也只承认其卓绝文采。因此温子升之于元渊，是元渊言不尽意、意不由衷的代笔。[②]

现存温子升为元渊代笔所作，共有《为广阳王渊让吏部尚书表》《为广阳王上书言边事》《再为广阳王渊上书》《为广阳王渊北征情大将表》《为广阳王渊具言城阳王徽构隙意状》五篇章表，几近温子升现存章表的一半，颇为密集地出现在元渊征子升为郎中之后。即524年至元渊被葛荣所害的526年。温子升虽年轻时便已在元渊处教马坊奴子书，然而直到被复征为元渊郎中，其盛名由于文章的创作才得以逐渐显现。“军国文翰皆出其手，于是才名转盛。”徐纥对元渊称：“彼有温郎中，才藻可畏。”这五篇章表可勾勒出元渊余生的政治生涯走向，其中包括辞让尚书、忧虑边事、披坚执锐请为前驱，以及与元徽的矛盾等内容。元渊对边事政事的关注，由此可见一斑。在元渊看来，驰骋沙场、纵横捭阖才是元氏子弟应做之事，“况忝末属，复董元戎，臣不尽心，谁将竭力？”这种军功贵族纵横捭阖的尚武精神，乃是北朝政治的主调。[③]

温子升之表皆语言简练，条理清晰。在为元渊代笔的过程中，温子升将己之情感注入。虽为代写，但是其渴望获得功名，期冀有一番作为，从

---

① （北魏）温子升著，康金声笺校《温子升集笺校全译》，山西古籍出版社，2000，第33页。

② 《北史·魏收传》中记载魏收作诗“尺书征建邺，折简召长安”，高澄赞曰：“在朝今有魏收，便是国之光采。雅俗文墨，通达纵横。我亦使子才、子升，时有所作，至于词气，并不及之。吾或决有所怀，忘而不语，语而不尽，意有未及，收呈草，皆以周悉。此亦难有。”魏收为高澄代笔，所言甚得高澄意。温子升代笔，大概也是如此。

③ 阎步克：《波峰与波谷——秦汉魏晋南北朝的政治文明》，北京大学出版社，2017，第177页。

章表慷慨激辞中可见一斑。[1] 元渊的确也为其营建了抒发己志的舞台。然而元渊被害，温子升逃窜回洛，其仕途多舛，只能战战兢兢，如履薄冰，政治理想也化为幻影，“无复宦情，闭门读书”。尤其是此时与元渊有矛盾、其于表中义愤填膺驳斥的元徽还在世，所以温子升的政治生涯只能告一段落。元渊对军功的汲汲追求是当时北魏贵族继承“尚武”传统的一个缩影，然而逐渐奢靡的社会风气与南朝习气的不断浸染，使北魏中后期逐渐走向崇文轻武的窘迫处境。

四 结语

“雅好文学”与军功至上成为迁洛汉化改革之后元氏贵族的两种不同走向。元雍“比才”如“比富”的心理，使其不仅间接推动了北魏文学发展，也折射出此时期奢靡的社会现状。在歌舞升平、与南朝角力的背景下，“文”愈发被重视，而“武”逐渐走向衰落，这成为北魏走向衰亡的隐患所在。

---

① 李炳海在其文《北朝文人的临战心态及边塞诗的格调》中称：“北朝文人生活在游牧文化与农业文化交汇的环境中，形成了既不同于汉魏又有别于南朝文人的心态。他们对战争不再是恐惧，而是把它视为建功立业的机会，积极投身于其间。”

隋炀帝开运河与《水调》等乐府曲子的生成及向词调的演变*

苗　菁

（聊城大学文学院，聊城，252000）

摘　要： 一般而言，汉之后所谓的“乐府”作品，单从体裁上说，实际上类似今天我们所说的“乐曲”或“歌曲”。从历史发展经验上看，一个朝代或一个历史时期，凡有重大事件发生，往往会有与之相呼应、相配合、相关联的新“乐曲”或“歌曲”出现。这是中国社会文化生活中一种独有的文化现象。隋代大运河的开凿，既是隋朝本身的一个大事件，也是影响唐宋及其以后朝代的一个大事件，它曾直接促成了某些新“乐曲”或“歌曲”的形成。这些新出现的“乐曲”或“歌曲”，在其后的唐代，仍然以各种“乐曲”或“歌曲”的面目在社会上流传，入宋后，其中的大部则进一步演变成了词调。

关键词： 隋炀帝　运河　乐府曲子　词调

作者简介： 苗菁（1963～），男，聊城大学文学院教授。

隋炀帝开凿大运河，既是隋朝本身的一个大事件，也是影响唐宋及其以后朝代的一个大事件。一般而言，汉之后所谓的“乐府”作品，单从体裁上说，实际上类似今天我们所说的“乐曲”或“歌曲”。从历史发展经验上看，一个朝代或一个历史时期，凡有重大事件发生，往往会有与之相呼应、相配合、相关联的新“乐曲”或“歌曲”出现。这是中国社会文化生活中一种独有的文化现象，不独古代如此，就是到了今天仍然如此。隋

* 本文为国家社科基金一般项目“明清文学与京杭大运河”的阶段性成果，项目批准号为16BZW082。

代大运河的开凿，就曾直接促成了某些新“乐曲”或“歌曲”的形成。这些新出现的“乐曲”或“歌曲”，在其后的唐代，仍然以各种“乐曲”或“歌曲”的面目在社会上流传，入宋后，其中的大部则进一步演变成了词调。下面对这些“乐曲”或“歌曲”的生成，及其后向词调演变过程中的具体情况作一简要梳理与考辨。

一　从歌曲《水调》到词调《水调歌头》

关于《水调》，杜牧《扬州》诗之一曾云：“谁家唱《水调》，明月满扬州。”自注：“炀帝凿汴河，自造《水调》。”[①] 此外，《碧鸡漫志》引《隋唐嘉话》云：“炀帝凿汴河，自制《水调歌》。”又引《脞说》云：“《水调》《河传》，炀帝将幸江都时所制，声韵悲切，帝喜之。乐工王令言谓其弟子曰：‘不返矣。《水调》《河传》，但有去声。’”[②] 这些文献记载得比较清楚，即《水调》是在开凿运河之后，隋炀帝将要巡幸江都时产生的，而且创作者就是隋炀帝本人。又，从《隋唐嘉话》的这条记载可知，隋炀帝所造的《水调》应该是首既有曲子又有歌词的“歌曲”。

入唐之后，《水调》成为流行曲子。站在今天的角度看，这种流行曲子，也应该是既有歌词又有旋律的歌曲。所以，白居易曾多次提到《水调》，都是从“唱”的角度来形容的。如其《看采菱》：“时唱一声新水调，谩人道是采菱歌。”[③] 其《杨柳枝词》八首其一：“六幺水调家家唱，白雪梅花处处吹。”[④] 也就是说，在当时的人们看来，《水调》就是歌。既然是歌，则就必须有歌词部分。而歌词，既可以从当时诗人的诗歌作品转化而来，也可以完全是依据其行腔、旋律而进行“量体裁衣”的创作。因此，在唐代就出现了这样一种现象，即很多诗人的诗歌作品曾被引入这种曲子中演唱，很多诗人也曾为之撰写过歌词。对于诗人而言，这种可以依之写作诗歌（歌词）作品的“形式”，经过很多人的总结和实践，在某种意义上无疑就成了一种能够有大致规则和要求的具体的诗体形式。

并且，需注意的是，在唐代，《水调》在乐工的参与下，以其基本旋

① （唐）杜牧：《樊川文集》，上海古籍出版社，1978，第42页。

② （宋）王灼：《碧鸡漫志》，古典文学出版社，1957，第82页。

③ （唐）白居易著，朱金城笺校《白居易集笺校》，上海古籍出版社，1988，第1956页。

④ （唐）白居易著，朱金城笺校《白居易集笺校》，上海古籍出版社，1988，第2167页。

律或基本曲调为核心，还在不断丰富和发展，出现了不少新的音乐形式。这种新形式，或是撰写出的新腔，或是延展而成的大曲。

特别是《水调》大曲，结构庞大，艺术性高，是唐人的重大贡献。唐代大曲的典型结构由“散序（主要是器乐）—中序（主要是歌）—破（主要是舞，有时有歌）”三部分组成，其中凡歌唱部分，其歌词都是由五言诗或七言诗相间组合而成。

到了宋代，据《文献通考》记载，《水调》这类大曲仍在教坊中奏唱，但乐曲曲调及结构发生了许多变化，因此，歌词也就由五言诗、七言诗变成了长短句，即后世所说的词。[①] 而宋人在奏唱大曲时，并不喜奏唱其全部，而只用其部分，称为“摘遍”。这种风气，也影响到文人创作歌词。于是一些词人便用《水调》大曲中序的部分比较好听的第一章，即“歌头”部分填制歌词，《水调歌头》便逐渐演化成一种词调。在宋词中，《水调歌头》有时又作《水调歌》。如赵以夫有《水调歌》“次方时父癸卯五月四日”[②]；林正大有《水调歌》九首[③]；而在张炎的《词源》中，也将苏轼的《水调歌头》称为《水调歌》。[④] 由于苏舜钦、苏轼等人的创作，《水调歌头》成为宋词中最具影响力的词调之一。尤其是苏轼的《水调歌头》词在当时即产生了广泛影响，所以，《苕溪渔隐丛话》中说：“中秋词自东坡《水调歌头》一出，余词尽废。”[⑤] 追和者亦多。用此调作词者众多，据笔者不完全统计，当在 80 人以上。[⑥] 宋代著名的词人，如黄庭坚、贺铸、张元干、张孝祥、晁端礼、朱敦儒、赵鼎、曹冠、陆游、范成大、辛弃疾、陈亮、王灼、刘过、毛滂、戴复古、刘克庄、吴文英、吴渊、刘辰翁、张炎等，都曾用此调填过词。尤其是张孝祥、辛弃疾更喜用此词调。其后，元明清时期，更成了常用词调之一。

因此，从某种意义上可以这样说，没有隋炀帝的开河，就没有《水调》；没有《水调》就不会有《水调歌头》；没有《水调歌头》就不会有那些传世的词之名篇。

---

① （宋）马端临：《文献通考》，中华书局，1986，第 1283 页。

② （宋）赵以夫：《虚斋乐府》卷下，上海涵芬楼影印黄荛圃顾千里校影宋钞本，第 51 页。

③ 唐圭璋：《全宋词》，中华书局，1980，第 2440~2459 页。

④ （宋）张炎：《词源》，中华书局，1991，第 50 页。

⑤ （宋）胡仔：《苕溪渔隐丛话后集》卷三十九，人民文学出版社，1984，第 321 页。

⑥ 笔者据《全宋词》（全五册，中华书局，1980）统计。

二　从器乐曲《柳枝》到词调《杨柳枝》

在谈到亡国之音的时候，《鉴诫录》卷七曾说："《后庭花》者，亡陈之曲，……《思越人》者，亡吴之曲，……《柳枝》者，亡隋之曲。炀帝将幸江都，开汴河种柳，至今号曰'隋堤'，有是曲也。"[①] 在《鉴诫录》里，作者列举了三个著名的亡国之曲，其中《柳枝》即是所谓的亡隋之曲。从这段文字可知，《柳枝》是隋炀帝开汴河（运河）并沿岸广植柳树的产物，或者说，汴河（运河）开挖并沿堤种植柳树是《柳枝》一曲产生的直接动因。从有限的文献记载看，《柳枝》在最初产生时，很有可能是只有旋律而没有歌词的曲子，或者说是一首器乐曲。

入唐后，这个曲子仍然流传不绝，唐玄宗曾以笛依其声，贺知章等人为之撰写过歌词。因此和《水调》一样，在唐人那里，《柳枝》也自然成为创作或填制歌词（诗歌）的一种体式。这个曲子到后来又被称为《杨柳枝》。进入中唐，在老的《杨柳枝》的基础上，又衍生出新的乐曲《杨柳枝》，所以，白居易在《杨柳枝二十韵》序中说："《杨柳枝》，洛下新声也。"[②] 但段安节在《乐府杂录》中说："《杨柳枝》，白傅闲居洛邑时作，后入教坊。"[③] 郭茂倩在《乐府诗集》中也说："《杨柳枝》，白居易洛中所制也。"[④] 即都认为此曲为白居易所作，此言不确。因为无论是白居易，还是同时的刘禹锡，在他们所创作的《杨柳枝》中，只说是"新翻《杨柳枝》"[⑤]，即用旧曲翻新声的意思，并没有说新翻的作者，或者说此曲的改编者是谁。所以，不能说白居易是《杨柳枝》新曲的作者。白居易在此曲流传中的作用，如王灼《碧鸡漫志》所言："而所谓乐天作《杨柳枝》者，称其别创词也。"[⑥] 也就是说，白居易只是为《杨柳枝》新声创作

---

① （后蜀）何光远：《鉴诫录》，中华书局，1985，第46页。

② （唐）白居易著，朱金城笺校《白居易集笺校》，上海古籍出版社，1988，第2200页。

③ （唐）段安节：《乐府杂录》，中华书局，1985，第39页。

④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第862页。

⑤ 如白居易在其《杨柳枝词》中说："古歌旧曲君休听，听取新翻杨柳枝"，见（唐）白居易著，朱金城笺校《白居易集笺校》，上海古籍出版社，1988，第2167页；刘禹锡在其《杨柳枝词》中说："请君莫奏前朝曲，听唱新翻杨柳枝"，见《刘禹锡全集编年校注》，岳麓书社，2003，第596页。

⑥ （宋）王灼：《碧鸡漫志》，古典文学出版社，1957，第94页。

（或填制）了新歌词。在白居易与刘禹锡等人为《杨柳枝》新曲创作歌词之后，《杨柳枝》传唱得更为广泛，也就愈来愈受到人们的喜爱，于是，如薛能《杨柳枝序》中所言："此曲盛传，为词者甚众"[①]，许多诗人纷纷用《杨柳枝》曲调写作歌词（诗歌），据统计，李商隐、张祜、滕迈、施肩吾、姚合、薛能、何希尧、杨巨源、卢肇、裴諴、僧齐己、裴夷直、韩琮、段成式、崔涂、司空图、崔道融、孙鲂、和凝、温庭筠、皇甫松、王贞白、牛峤、孙光宪、徐铉等唐至五代诗人都曾用《杨柳枝》创作过歌词（诗歌）。单是《花间集》中所收，就有多首。其后，在晚唐五代时期，《杨柳枝》曲子又有新的变化，出现了《花间集》中的《新添声杨柳枝》和敦煌曲子词中的《杨柳枝》这两种体制的《杨柳枝》。这两种体制的《杨柳枝》虽填词体式不一样（一个是73737373式，另一个是74757475式），但基本倾向是向长短句发展。入宋后，《杨柳枝》（或称《柳枝》）虽不如《水调歌头》那样流行，但无疑也成为人们比较熟知的词调。

三　从歌曲《河传》到词调《河传》

《碧鸡漫志》引《脞说》云："《水调》《河传》，炀帝将幸江都时所制，声韵悲切，帝喜之。乐工王令言谓其弟子曰：'不返矣。《水调》《河传》，但有去声。'"[②] 这段话中，所说的《水调》与《河传》是并列的两个曲子。关于《水调》的产生，如前所述，除《脞说》这条记载外，还有更明确的记载，是隋炀帝因开运河而作的曲子。而关于《河传》的产生，《脞说》却只说是隋炀帝幸江都时所制。至于为什么产生，由谁来创作，并没有进一步明确说明。但杨慎《词品》卷之一中说："乐府有《穆护砂》，隋朝曲也，与《水调》《河传》同时，皆隋开汴河时辞人所制劳歌也。"[③] 认为《河传》创作于隋代开河之时。杨慎此说不知据何书而言，可既然这样说，当是有所依据。如果杨慎所言不虚，则《河传》也是因隋炀帝开运河而产生的歌曲。而《河传》作为歌曲的性质，杨慎又言是种"劳

---

① （清）彭定求等编《全唐诗》，上海古籍出版社，1986，第1437页。

② （宋）王灼：《碧鸡漫志》，古典文学出版社，1957，第82页。

③ （明）杨慎：《词品》，上海古籍出版社，2009，第5～6页。其中，说《穆护砂》是隋开运河时所制，但此种说法已被任二北先生否定。参见任二北《唐声诗》，上海古籍出版社，1982，第118～124页。

歌”。所谓“劳歌”，即“劳作者之歌”，也就是它应是那些开凿运河的劳动者们所传唱的歌曲。这种歌曲，和同样是这个时代所产生的《挽舟者歌》，即那些为隋炀帝巡幸江都的船只拉纤的纤夫们所唱的歌曲，是同一性质的歌曲。今存世的《挽舟者歌》歌词是：“我兄征辽东，饿死青山下。今我挽龙舟，又阻隋堤道。方今天下饥，路粮无些小。前去三千程，此身安可保！寒骨枕荒沙，幽魂泣烟草。悲损门内妻，望断吾家老。安得义男儿，焚此无主尸。引其孤魂回，负其白骨归！”[①] 歌词哀怨、悲愤，其乐曲当也会哀婉、低沉。所以，《炀帝海山记》中说当听了《挽舟者歌》这首歌曲后，“夜半闻歌者甚悲”。[②] 因此，结合《脞说》所说，即《河传》的声腔“声韵悲切”的记载，则《河传》是种“劳歌”，即开河役夫们创作或歌唱的以抒发其悲愤心情的歌曲，是极有可能的。

又据《太平广记》引《北梦琐言》“王俳优”条言：“唐乾符中，绵竹王俳优者有巨力。每遇府中飨军宴客，先呈百戏。王生腰背一船，船中载十二人，舞《河传》一曲，略无困乏。”[③] 从这条记载中可知，俳优“王生”在表演背船舞蹈时，是用《河传》这支曲子作为其舞蹈时的音乐的。或者说，在唐代，《河传》流传时，还曾被用为舞曲。而“王生”背船舞蹈，所背之船能载十二人，说明这种舞蹈对舞者的力量和技艺都有很高要求。同时，所跳的舞蹈是种船舞，则又证明了《河传》当和隋炀帝开凿运河有很大关系。

需注意的是，《河传》是比较早的被用为词调的一支曲子。这在《花间集》中就很明显地显示出来。《花间集》500首词作中，《河传》是用的较多的词调之一。这表现在：一是写作者多；二是每一个作者在用《河传》填词时，一调填多首作品者较多。同时，还有一个重要现象，就是如清人邹祗谟所言：“至于《花间集》，同一调名，而人各一体，如《荷叶杯》《诉衷情》之类。至《河传》《酒泉子》等尤甚。”[④] 这说明，在词创作的初期阶段，词人填词，大多是依据具体曲子而填词，对具体曲子结构的把握及填词字数的多寡，都会因人而异。这是早期词完全依傍音乐时的应有现象。而依《河传》词填制歌词时，韦庄、孙光宪所填制的内

① （宋）刘斧编撰《青琐高议后集》，中华书局，1959，第141页。
② （宋）刘斧编撰《青琐高议后集》，中华书局，1959，第141页。
③ （宋）李昉等：《太平广记》，中华书局，1961，第1437页。
④ （清）邹祗谟：《远志斋词衷》，见张璋等编《历代词话》，大象出版社，2002，第925页。

容也都和隋炀帝从运河巡幸江都有关。如孙光宪的《河传》："太平天子，等闲游戏，疏河千里。柳如丝，偎倚绿波春水。长淮风不起。如花殿脚三千女，争云雨，何处留人住？锦帆风，烟际红，烧空，魂迷大业中。"[①] 研究词的人们都知道，早期词在填制时，多吟咏本题，从韦庄、孙光宪填制的这些具体词篇可知，《河传》的本题，应即是隋炀帝开河与巡幸江都。或者说，这也印证了《河传》之曲，是在隋炀帝开河背景下产生的曲子。

入宋后，作为词调，《河传》虽被人们不时使用，但据《全宋词》统计，用者不多。只有张先、柳永、秦观、贺铸、吕渭老、赵鼎等少数人用之填写过词作。唯辛弃疾词中有《唐河传》"效花间集"一首，将《河传》写成《唐河传》[②]，是目前存世的《全宋词》中唯一的例外。其后元明之后的词人以此词调填词，都写作《河传》，无人再写作《唐河传》。辛弃疾不写作《河传》，而写作《唐河传》，恐怕和宋人认为《花间集》属唐代的这种认识有关。考宋人凡提到《花间集》时，多数情况下习惯写作唐《花间集》。如李之仪《跋吴师道诗》："至唐末……大抵以《花间集》中所载为宗"[③]；王楙《野客丛书》："唐《花间集》亦曰：'红窗寂寂无人语，黯淡梨花雨'"[④]；尤袤：《遂初堂书目》："唐《花间集》"[⑤]；罗大经《鹤林玉露》："亦无愧唐人《花间集》"[⑥]；黄昇《中兴词话》："至于'月照梨花'一词，……此篇杂之唐人《花间集》中，虽具眼未知乌之雌雄也"[⑦]；周应合《景定建康志》："唐《花间集》一百七十七版"[⑧]；张炎《词源》："粤自隋、唐以来，声诗间为长短句。至唐人则有《尊前》《花间集》。"[⑨] 所以，辛弃疾这种效《花间集》的作品，词调作所《唐河传》，应该是"唐之《河传》"的意思。

---

① （后蜀）赵崇祚辑，李一氓校《花间集校》，人民文学出版社，1981，第139页。

② （宋）辛弃疾著，邓广铭笺注《稼轩词编年笺注》，上海古籍出版社，1993，第201页。

③ （宋）李之仪：《姑溪居士文集》卷四十，中华书局，1985，第309页。

④ （宋）王楙：《野客丛书》卷二十，中华书局，1987，第222页。

⑤ （宋）尤袤：《遂初堂书目》，中华书局，1985，第34页。

⑥ （宋）罗大经：《鹤林玉露》，中华书局，1983，第264页。

⑦ （宋）黄昇：《中兴词话》，见（宋）魏庆之《诗人玉屑》卷二十一，上海古籍出版社，1978，第478页。

⑧ （宋）周应合：《景定建康志》卷三十三，南京出版社，2009，第857页。

⑨ （宋）张炎：《词源》，见唐圭璋编《词话丛编》，中华书局，1986，第255页。

四　从器乐曲《安公子》到词调《安公子》

关于《安公子》的来历，在唐代有一个广为人知的故事。这个故事在《隋书》《北史》《教坊记》《通典》《卢氏杂说》《乐府杂录》等书中都有记载，所记之事基本大同小异。如《隋书·卷七十八·列传第四十三·艺术》记载曰："时有乐人王令言，亦妙达音律。大业末，炀帝将幸江都，令言之子尝从，于户外弹胡琵琶，作翻调《安公子曲》。令言时卧室中，闻之大惊，蹶然而起曰'变，变'。急呼其子曰：'此曲兴自早晚？'其子对曰：'顷来有之。'令言遂歔欷流涕，谓其子曰：'汝慎无从行，帝必不返。'子问其故，令言曰：'此曲宫声往而不反，宫者君也，吾所以知之。'帝竟被杀于江都。"① 《教坊记》记载曰："隋大业末，炀帝将幸扬州，乐人王令言以年老，不去，其子从焉。其子在家弹琵琶，令言惊问：'此曲何名？'其子曰：'内里新翻曲子，名《安公子》。'令言流涕悲怆，谓其子曰：'尔不须扈从，大驾必不回。'子问其故，令言曰：'此曲宫声往而不返。宫为君，吾是以知之。'"②《乐府杂录》记载曰："隋炀帝游江都时，有乐工笛中吹之。其父老废，于卧内。闻之，问曰：'何得此曲子？'对曰：'宫中新翻也。'父乃谓其子曰：'宫为君，商为臣，此曲宫声往而不返。大驾东巡，必不回矣。汝可托疾勿去也。'精鉴如此。"③

从这些记载中可以知道，《安公子》这支曲子主要有如下三个方面的特点。

首先，它是隋炀帝即将幸江都，即沿运河巡幸江都时产生的，作者应是隋炀帝宫内的"乐人"。其次，它不是完全新创作的，是在旧有曲子基础上新翻而成的。最后，这支曲子被新翻而成时，应该是一首器乐曲。《隋书》与《教坊记》等书记载它是一支琵琶曲；《乐府杂录》等书则记载它是一支笛子曲。到底是琵琶曲，还是笛子曲，上述诸书记载并不一致。但《太平广记》引《北窗琐言》"王氏女"条中有这样的记载："王

① 《隋书》，中华书局，1997，第1785页。

② （唐）崔令钦著，任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，1962，第180页。

③ （唐）段安节：《乐府杂录》，中华书局，1985，第35页。

蜀黔南节度使王保义，有女适荆南高从诲之子保节。未行前，暂寄羽服，性聪敏，善弹琵琶。因梦异人，频授乐曲。”[①] 此条记载中，“王氏女”“善弹琵琶”，即她是一个弹奏琵琶的高手，或者说是位琵琶演奏家。而她所弹奏的为“异人”所传的曲子中，就有《安公子》一曲。据此推断，《安公子》最初应是一支琵琶曲。或者说，在当时大多数情况下，是被人们用作琵琶曲的。

在整个唐代，《安公子》应该是个比较流行的曲子，关于它产生的故事也应是家喻户晓的。所以，张谓在给唐代宗的《进宝应长宁乐表》中，有一段文字曰：“宫者五音之名，用之则角徵咸叙。兴亡理乱，实系于兹。昔王令言听《安公子》失宫声，知隋氏祸败非久。今臣见《宝应乐》用宫调，知皇家运祚无疆。”[②] 在这段话中，张谓就用了《安公子》一曲的典故，以说明宫音在乐曲中的重要性和象征意义，可见这首曲子应是当时的人们所熟知的。

到了宋代，这个曲子被用作词调。首先用为词调者应是柳永，其后晁补之、杜安世、晁端礼、陆游、袁去华也都先后用此调填过词作。不可否认的是，从宋词的发展过程来看，整个宋代以《安公子》词调填词者并不多。虽然如此，但它应该也是一个大家能够知晓的词调，所以，南宋时有一首无名氏所作专咏词调的《满庭芳·集曲名》[③] 作品，其所列的词调中也列有《安公子》一调：“共庆清朝，四时欢会，贺筵开会集佳宾。风流鼓板，法曲献仙音。鼓笛令、无双多丽，十拍板、音韵宣清。文序子，双声叠韵，有若瑞龙吟。当筵，闻品令，声声慢处，丹凤微鸣。听清风八韵，打拍底、更好精神。安公子、倾杯未饮，好女儿、齐隔帘听。真无比、最高楼上，一曲称人心。”全词集“庆清朝”“集佳宾”“法曲献仙音”“鼓笛令”“多丽”“宣清”“文序子”“瑞龙吟”“品令”“声声慢”“倾杯”“好女儿”“隔帘听”“最高楼”“称人心”等十几个词调名，其中《安公子》也在其列。这说明，在整个宋代，《安公子》也曾是社会上人们比较熟悉的一个词调。

---

① （宋）李昉等撰《太平广记》，中华书局，1961，第 1558 页。

② （清）董诰等编《全唐文》，上海古籍出版社，1990，第 1684 页。

③ 唐圭璋：《全宋词》（五），中华书局，1980，第 3735。

五　与隋炀帝开河、巡幸江都有关的其他曲子

上述这些乐府曲子，从生成到后来演变为词调的发展轨迹，基本都有比较明确的文献记载。除此之外，有些乐府曲子的产生也和隋炀帝开河和游幸江都有关，而在后世的演变中，这些曲子有的成了词调，有的则并没有最后成词调。这又大致可分为如下两种情况。

一是虽记载是和隋炀帝开河有关，但在后世发展中，这些曲子有的并没有演变为词调。如《泛龙舟》就是一例。《教坊记》中载有这首曲子的曲名。据《隋书·乐志》："隋炀帝……大制艳篇……令乐正白明达造新声，创《泛龙舟》……等曲，掩抑催藏，哀音断绝。"[①] 又据《旧唐书·音乐志》中载："《泛龙舟》，隋炀帝江都宫作。"[②] 也就是，这支曲子是隋炀帝沿运河巡幸到江都后所作。郭茂倩的《乐府诗集》之"清商曲辞"中列有这支曲子的歌词："舳舻千里泛归舟，言旋旧镇下扬州。借问扬州在何处，淮南江北海西头。六辔聊停御百丈，暂罢开山歌棹讴。讵似江东掌间地，独自称言鉴里游。"[③] 歌词是吟咏巡幸的龙舟船队沿运河而下扬州（江都）的情景的，内容和曲名一致，而歌词的作者正是隋炀帝。所以，隋炀帝应是这首《泛龙舟》曲子歌词的作者，曲子的作者应是白明达。而在敦煌曲子辞中，有一首无名氏的《泛龙舟》："春风细雨沾衣湿，何时脱忽忆扬州。南至柳城新造口，北对兰陵孤驿楼。回望东西二湖水，复见长江万里流。白鹤双飞出溪壑，无数江鸥水上游。泛龙舟，游江乐。"[④] 从这首曲子辞可知，在填词开始形成风气的早期，人们也曾为《泛龙舟》曲子填制过歌词，而且所填的歌词内容也是歌咏扬州（江都）的。因此，《泛龙舟》曲子也可算作早期的一种词调。但到了宋代，就再无以《泛龙舟》为词调填词的现象发生。所以，《泛龙舟》这支曲子，入宋之后最终没有发展成为一种词调。

二是虽没有明确记载，但从早期依词调所填制词的内容分析，这些曲子的产生，有可能和隋炀帝开河与巡幸江都有关，在后世最终演变成了词

① 《隋书》卷十五，中华书局，1982，第279页。

② 《旧唐书》卷二十九，中华书局，1975，第1059页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第529页。

④ 任半塘：《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社，1987，第379页。

调。如《教坊记》中载有《柳含烟》曲子的曲名。到《花间集》中，毛文锡就以《柳含烟》为词调填制了四首咏柳的作品。其第一首作品云："隋堤柳，汴河旁。夹岸绿阴千里，龙舟凤舸木兰香，锦帆张。因梦江南春景好，一路流苏羽葆。笙歌未尽起横流，锁春愁。"[①] 很明显，这是在吟咏隋炀帝巡幸江都事件的。作者在咏柳时，以"隋堤柳"为起句，以隋炀帝巡幸江都为开端，然后再去吟咏与柳树相关的其他故事，这说明，《柳含烟》的产生极有可能和隋炀帝开河及巡幸江都事件有关联。但在《花间集》之后，整个宋代却再无词人以《柳含烟》为词进行填词。换句话说，搜检整个《全宋词》，没有出现一首以《柳含烟》为词调的词作。

其后，到了明清时期，用《柳含烟》为词调填词的词人逐渐增多，尤其到了清代，《柳含烟》更是很多词人，如王士祯、朱彝尊、尤侗、陈维崧、屈大均、彭孙遹、邹祇谟等，在填词时所喜选用的词调，但是在编制词谱时，能够用作谱式的，也只能是《花间集》中毛文锡的这四首作品。[②]

① （后蜀）赵崇祚辑，李一氓校《花间集校》，人民文学出版社，1981，第139页。

② （清）王奕清等编《钦定词谱》卷五，中国书店，2010，第316页。



乐府诗学



魏晋南北朝歌诗的娱乐本质与文体特征

刘怀荣

（中国海洋大学文学与新闻传播学院，青岛，266100）

摘　要：歌诗是创作者和表演者为特定社会需求而进行的娱神、娱人的综合艺术，是娱乐活动的产物。在大分裂、大动乱的魏晋南北朝，歌诗的兴盛不仅有赖于乐府官署及现实礼乐需求，离不开帝王、贵族的支持，文人、艺人的参与，民间和外来歌诗的共同推动，也与社会各阶层普遍的娱乐需求密切相关。而这一时期的歌诗，融合百戏、歌舞、说唱文学等多种表演艺术之胚胎于一身。从文体学的角度来看，处于一个比较特殊的阶段，呈现出既不同于先秦两汉，也迥异于唐代以后的若干特征。虽然对于魏晋南北朝的娱乐化倾向，历来的论者多持批评乃至否定的态度，但从学术研究的角度，我们必须正视娱乐推动歌诗发展的历史事实，也应对以往被忽视的歌诗的文体特征给予关注。

关键词：歌诗　发展动力　表演　娱乐　文体特征

作者简介：刘怀荣（1965~），山西岚县人，现为中国海洋大学文学与新闻传播学院教授。

在近百年的学术史上，歌诗曾长期被等同于徒诗，其作为综合艺术的表演、娱乐及其他特征，或者未能得到应有的重视，或者有意无意地被忽视。甚至在一些专门研究乐府诗的学者那里，也并不是完全把歌诗作为表演艺术来看待。这使我们长期以来有关歌诗的研究，多因缺少对这类诗体切合实际的整体观念而有片面化、简单化的倾向。由此也影响到我们对与歌诗相关的其他问题的思考。从更长的历史时段来看，古人有关诗歌的理论非常发达，可以构成系统的诗学史，而有关歌诗的专门理论却很少，这与诗歌理论及歌诗作品都是不相称的。近年来，以赵敏俐、吴相洲等先生

为代表的一批学者，提倡从艺术生产的角度，“把艺术分为以感觉为主的艺术和以理性为主的艺术，或者说是以娱乐为主的艺术和以教化为主的艺术”[①]，重点从感觉和娱乐入手，对中国古代歌诗研究多有推进和启发。本文拟以魏晋南北朝歌诗为例，对歌诗的特殊品格及相关问题做一点初步的探讨。

一　歌诗的发展动力

与偏于诗人自我言志或抒情的诗歌相比，歌诗艺术的生产过程更为复杂，它不仅要受到音乐发展整体水平，包括乐器的制作、乐工的技艺等的制约，还必须有歌舞艺人的参与；不仅离不开乐府官署的组织协调、民间艺人的精诚合作，更离不开从历代王室、贵族到民间广大的消费者的支持与参与。在整个过程中，歌诗作者的文本写作只是其中一个小小的环节，它在很大程度上要受制于其他环节。因此，与诗歌相比，歌诗的个人化和个性化特征大大弱化。这一方面是指歌诗创作往往不是出自或不是主要出自个人情感抒发和宣泄的目的，而是为了满足礼仪、社会或某一类人的需求。另一方面是指歌诗不像诗歌那样，创作了文本就算完成，它还需要更多的人参与，因而具有团队协作、众艺并作的特点。换言之，歌诗是创作者和表演者为某种社会需求而进行的娱神、娱人的综合艺术活动，其中即便有“言志”“缘情”的成分，也是作为附加内容隐含于其中。

魏晋南北朝是中国历史上典型的大分裂时期，战乱不已、朝代更替频繁、社会生活少有安定之时。在这样恶劣的外部环境下，歌诗艺术却获得了长足的发展，甚至达到了一个高峰。就实际情况来看，为满足朝廷礼乐需求而设立的乐府官署在雅乐的创建、改造及俗乐雅化的过程中，具有至关重要的地位，而帝王、贵族、文人、艺人的热爱和参与，民间及外来新声和歌诗的渗透等，又在其中发挥着不可或缺的作用。以上几大要素，对这一时期歌诗发展的影响均至关重要，缺一不可。

其一，乐府官署和礼乐需求是歌诗艺术繁荣的重要现实前提。在纯文学的视野中，乐府制度与礼乐制度在文学发展中似乎并不占据太重要的地

① 赵敏俐等：《中国古代歌诗艺术研究——从〈诗经〉到元曲的艺术生产史》，北京大学出版社，2005，第52页。

位，甚至是可有可无的。但就歌诗发展而言，不仅乐府官署必不可少，礼乐制度也构成了歌诗发展的主要动力之一。二者直接影响到一代歌诗的兴衰，绝对不容忽视。

汉末大乱之后，魏晋南朝朝廷礼乐的变化集中体现在西晋和梁代。东晋和宋、齐时代，雅乐多延续曹魏和西晋。梁代立国后，梁武帝对这一雅乐体系进行了重新改造。至于北朝，除了北周乐官采用周制外，其他朝代的乐府官署或承汉魏旧仪，或学习南朝，而根据实际情况略有变化。就西晋和梁代礼乐与歌诗艺术的关系而言，包括祭祀、朝会等朝廷礼仪的客观需求，实际上构成了歌诗艺术兴盛最重要的原因。

魏晋南北朝时期乐府官署与歌诗之关系大约有三种类型。一是曹魏、西晋乐府，以卓有成效的工作促进了相和歌，特别是相和三调曲的兴盛。二是东晋南朝乐府改造相和歌和三调曲，为清商曲辞的兴盛做出了积极的贡献。三是北朝乐府大量吸纳胡乐，使北朝音乐形成了戎华兼杂、多民族交融的特点。无论是哪一种类型，也无论是“因弦管金石，造哥（歌）以被之”（《宋书》卷十九《乐志一》），还是“始皆徒哥（歌），既而被之弦管”（《宋书》卷十九《乐志一》），如果没有乐府机构的支持，歌诗的发展几乎是不可能的。其中，用于元会礼且存世的系列歌诗，无论是在西晋、梁代，还是其他朝代，都不过是元会礼现实需求的副产品，其创作的功利性和现实目的都是非常明显的。如果没有礼乐制度的客观需求，这些歌诗根本就不会产生，即使产生了也不会受到重视或难以流传。这是文学产生于非文学动机的一个显例，与纯文学的产生有着根本的不同。

其二，帝王和贵族们的喜好、参与与支持，是歌诗繁荣的又一动力。在中国历史上，歌舞娱乐和歌诗艺术的欣赏始终被看作重要的人生享受，而帝王和贵族恰是最有资格和能力享受这种精神产品的人。虽然魏晋南北朝时期改朝换代十分频繁，但历朝帝王及王公贵族中，痴迷“朝夕宴歌”生活方式、醉心“才人妙妓”精彩表演者，均不乏其人。他们借助手中的政治、经济特权，操控歌诗艺术消费市场，甚至独占作为歌诗艺术创作和表演者的文人和艺人，以满足自己的声色之欲。因此，帝王与王公贵族不仅是歌诗艺术的特殊观众，他们的欣赏趣味也直接影响着文人和艺人的艺术创作与创新。对歌诗艺术的发展，具有他人不可替代的特殊作用。这从一个侧面显示了歌诗与政治权力的特殊关系，而文学史研究中曾长期盛行的批判帝王贵族的观点，似未能充分考虑这一历史事实。

其三，文人是歌诗创作的主体，艺人是歌诗表演的主体。他们适应朝廷礼乐建设与帝王、贵族的需求，共同促成了歌诗艺术的繁荣。从曹魏时期开始，歌舞音乐在魏晋南北朝文人们的精神生活乃至日常生活中，均始终占据着重要的地位。许多文人不仅有着很高的歌舞音乐技艺，有歌咏乐器、乐事及论乐的文学作品存世，还以欣赏者和创作者的双重身份，为歌诗的繁荣提供了特殊的支持。在创作新曲，尤其是按曲作辞方面，他们所发挥的独特作用，是那些仅能享受声色之美而缺乏创造能力的贵族们所无法比拟的。同时，知音乐善歌舞的文人群体也是王公贵族文酒雅集的贵宾。晋代以来，建安文人雅集的传统始终没有中断，这对歌诗艺术的发展所产生的推动作用也是不可忽略的。

文人创作的歌诗，还必须有专业歌舞艺人的表演才能成为完整的艺术，进入消费市场中。这一时期的专业歌舞艺人多是皇室、贵族姬妾或歌伎，而且由于当时最流行的清商新声多由女性演唱，故表演艺人也以女性为主。这些专业艺人虽地位低下，但他（她）们或为歌诗的配乐者，或以其动人的歌唱与迷人的舞姿成为歌诗艺术表演中的主角。其中如梁代的王金珠等，还是歌诗的创作者，并有作品流传。艺人的精彩表演一方面满足了王室、贵族的歌舞娱乐需求，另一方面则使文人的创作得到了更好的传播。因而，艺人在歌诗发展史上的意义和作用，同样不可忽视。

其四，民间和外来歌诗以其独特的魅力对魏晋南北朝歌诗艺术的发展产生了重大的影响。在南朝，盛极一时的清商曲辞大多采自荆、扬一带的民间情歌，或明显受到了民歌的影响。这些情歌篇幅短小，以表现爱情为主的特点，与东晋南渡后音乐发展水平的倒退，共同改变了汉代歌诗已有的叙事传统。南朝歌诗艳情题材的发达，也与此有着直接的关系。在少数民族统治的北朝，胡乐在很长的时间里占据着主导地位，并在长期与汉族传统音乐的交融汇合中形成了全新的特点。不仅决定了北朝歌诗的艺术品格，也在南北文化艺术交流中，使南朝歌诗也受到很深的影响，如鼓吹乐和横吹乐南传后，对文人拟乐府创作的影响就是非常显著的例证。

上述几大要素，即乐府官署和礼乐需求、帝王、贵族、文人、艺人、民间和外来歌诗，在魏晋南北朝歌诗艺术活动中均发挥了重要的作用。其中的前三大要素，更不可忽略。因为作为一种精神消费产品，歌诗的发展在很大程度上受到社会需求的左右。而作为政治和经济权力双重垄断者的帝王和贵族，是最有能力左右艺术消费市场的人物。朝廷礼乐则是在国家

意志的支配下进行的政治-艺术活动，财力、物力和人力都会根据其需要而进行分配。因此，在歌诗活动中，文人、艺人虽然是直接的创作和表演者，但在歌诗活动中却处于从属地位，他们是根据前三者的需求和好恶，对民间或外来歌诗进行吸收和改造，从而完成创作和表演。他们当然可以有个人的发挥和创新，但主要是在符合前三大要素的前提下进行。也就是说，在歌诗艺术的创作和表演中，作者和表演者的主导作用是有限的，这与纯文本的文学创作有本质的不同。

二 歌诗的娱乐本质

与诗歌“言志”“缘情”，并以“诗教”作为创作、阅读和批评的重要标准不同，歌诗的本质特征首先是娱乐。如果按雅乐、俗乐两条线索来考察，不难发现，俗乐几乎都是以娱乐为主，雅乐不仅在发生源头和发展趋势上具有明显的娱乐化特征，而且俗乐的雅化与雅乐的俗化，也从各自不同的层面强化了歌诗的娱乐性。可以说，正是娱乐的社会需求，从根本上决定了歌诗的娱乐本质。

从发生源头来看，早期的乐舞多用于祭神祭祖仪式。据《周礼·春官·大司乐》记载，主要的祭祀对象有天神、地祇、四望、山川、先妣、先祖等六类。其中，无论对神灵还是对祖先的祭祀，皆是有所祈求，故以美妙的歌舞、丰盛的祭品取悦神灵、祖先，是其共性。《毛诗大序》说：“颂者，美盛德之形容，以其成功告于神明者也”，即是说，在祖先祭祀中，既要“缅怀祖先生前的功业和盛德”[①]，还要叙述子孙之“成功”，以告慰祖神，这些内容其实都包含取悦祖神的意味。王逸也说：“《九歌》者，屈原所为作也。昔楚国南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。”[②] 其中的“作歌乐鼓舞以乐诸神”，可视为早期雅乐“娱神”的通例来理解。因此，朝廷礼仪活动中祭祀天地、山川、祖先的各类乐舞、歌诗，原本就是以娱神为根本目的，且在娱神的同时，实际上也发挥了娱人的功能。雅乐的这一特征，在魏晋南北朝也不例外。

---

① 赵沛霖：《关于〈诗经〉祭祀诗的几个问题》，《河北师范大学学报》2008年第4期。

② （宋）洪兴祖：《楚辞补注》，中华书局，1983，第55页。

需要指出的是，歌诗娱乐化的发展趋势，在魏晋之前就已经非常明显。其中，《巴渝舞》和盛行于汉魏六朝的挽歌，尤能体现出这种娱乐化趋势之强劲势头。巴渝舞本是巴地賨人之舞，以猛锐刚勇深得汉高祖刘邦喜爱，故被乐府改造，由地方俗乐列入雅乐。在魏初又用于宗庙。之后直至隋代，一直被作为武舞。但汉代以来，《巴渝舞》的发展逐渐“分化出了两种类型，一种是作为武舞的重要组成部分而历代名称不同的《巴渝舞》；一种是娱乐性日渐增强，先与角抵、侏儒优戏，后与《鞞舞》合作表演的《巴渝舞》”。后者“娱乐化发展的重要表现之一，即是在与侏儒同台表演的同时，借鉴其特点，形成全新的艺术形态”。[①] 这是俗乐雅化后，又再度俗化和娱乐化的一个典型例证。

与此相类的挽歌，据崔豹《古今注》记载，起于田横自杀后，其门人以《薤露》《蒿里》寄托哀思，或以为挽歌的起源当更早[②]，但不论如何，挽歌最初是起于民间的丧歌，《薤露》《蒿里》为现存最早的古辞。从汉武帝时开始，葬礼中以《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人的礼制正式确立。从现存文献来看，汉代朝廷对挽歌非常重视。在西汉重臣孔光葬礼上，有“羽林孤儿、诸生合四百人挽送”[③]；据《后汉书·礼仪志下》记载，东汉阴太后（光武帝刘秀皇后）葬礼，“女侍史官三百人皆着素，参以白素，引棺挽歌”[④]，又《后汉书·礼仪志下》刘昭注引丁孚《汉仪》载，汉代皇帝大丧礼，引棺挽歌者，有公卿以下子弟三百人，校尉三百人，羽林孤儿、《巴俞》擢歌者六十人，共六百六十人参加。[⑤] 我们仅从这三例，即可看出汉代对挽歌的重视程度。又《隋书·卢思道传》记载：“文宣帝崩，当朝文士各作挽歌十首，择其善者而用之，魏收、阳休之、祖孝征等，不过得一二首，唯思道独得八首，故时人称为‘八米卢郎’。”[⑥]

---

① 刘怀荣：《〈俳歌辞〉的发展源流及表演方式》，《文学遗产》2016 年第 1 期。

② 关于这个问题可参考（南朝宋）刘义庆撰，（南朝梁）刘孝标《世说新语注》引《谯子法训》及他自己的辨析，见余嘉锡《世说新语笺疏》卷二十三，中华书局，1983，第 759 页。

③ 《汉书》卷八十一，中华书局，1965，第 3364 页。

④ 《后汉书》，中华书局，1965，第 3151 页。

⑤ 《后汉书》，中华书局，1965，第 3145～3146 页。有关汉代皇帝大丧礼“引棺挽歌”诸问题，刘怀荣、宋亚莉《魏晋南北朝乐府制度与歌诗研究》（商务印书馆，2010，第 173～176 页）已有论述，读者可参看，兹不赘述。

⑥ 《隋书》卷五十七，中华书局，1994，第 1397 页；又见《北史》卷三十，中华书局，1974，第 1075 页。

可见，挽歌的传统在北朝时期又有新的发展。但这一与死亡、哀悼密切相关的歌诗，居然也加入娱乐化的队伍中，早在东汉永和六年（141），大将军梁商就“与亲昵酣饮极欢，及酒阑倡罢，继以《薤露》之歌”[①]，而“京师宾婚嘉会，皆作《魁櫑》（按《魁櫑》为丧家之乐），酒酣之后，续以挽歌”。[②] 说明实在不是只有这位大将军特立独行，而是这一做法已经蔚然成风。从文献记载来看，直到梁代普通六年（525），“醉则执铎挽歌”，仍被谢几卿和庾仲容所效仿。[③]

保守地估计，挽歌的娱乐化、游戏化，到梁代至少有了近400年的历史，而巴渝舞娱乐化的历史则还要更长。从其自身特点来看，后者被用作武舞，本不具备娱乐性，前者的哀悼伤悲则与娱乐正相反。这样的两类歌诗能在四五百年里，执着地坚守娱乐化的演进方向，创造出歌诗娱乐的奇迹。一方面意味着其他歌诗向娱乐化发展的可能性更大，另一方面也足以说明歌诗娱乐化的背后有着多么强大的社会推动力。上至一代雄才曹操、亡国昏君陈后主，中有“沉湎声色”的历代权贵势要；民间则南方“歌谣舞蹈，触处成群”[④]，北国“肴醑肆陈，丝竹繁会”“充街塞陌，聚戏朋游”。[⑤] 对于娱乐的需求乃至痴迷，在全社会各阶层中达到了空前的程度。《北齐书·宋道游传》曰：

> 后除司州中从事。时将还邺，会霖雨，行旅拥于河桥。游道于幕下朝夕宴歌，行者曰：“何时节，作此声也，固大痴。”游道应曰：“何时节而不作此声也？亦大痴。”[⑥]

宋道游与不知名路人的这一问一答，就文本而言，当然只是宋道游一人的生活趣味和观念，但借此说明整个魏晋南北朝时期一种普遍的社会心理，也未尝不可。

于霖雨半途、拥堵无聊之际，尚且“朝夕宴歌”，其他“时节”更可

① 《后汉书》卷六十一，中华书局，1965，第2028页。

② （东晋）干宝：《搜神记》卷六，中华书局，1979，第88页。

③ 参见刘怀荣、宋亚莉《魏晋南北朝乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2010，第290~293页。

④ 《南史》卷七十，中华书局，1975，第1696页。

⑤ 《隋书》卷六十二，中华书局，1994，第1483~1484页。

⑥ 《北齐书》卷四十七，中华书局，1972，第653页。

想而知。更重要的是，在不具备贵族权豪们“朝夕宴歌”讲究的百姓那里，同样不乏“歌声舞节，袨服华妆。桃花绿水之间，秋月春风之下，无往非适”① 的士女盛会。抛开歌舞规格的差别，恐不止是“何时节而不作此声也”，也可说是“何人而不作此声也”。可见，在这个乱世里，对于歌舞娱乐的需求，绝不仅仅是贵族权豪们的专利，而且带有相当的普遍性的。

从这个意义来说，娱乐实际上就是魏晋南北朝歌诗的主要功能，或者说歌诗本是社会娱乐活动的产物。它源于娱乐动机、用于娱乐场合，最后在反复表演的娱乐节目中定型，自始至终都以娱乐为本质。大分裂的魏晋南北朝之所以成为歌诗发展的一个全盛期，没有社会各阶层普遍的娱乐需求，是根本不可能的。

三　歌诗的文体特征

如前所述，歌诗需有文人、乐工及艺人参与，涉及歌辞创作、配乐、演唱及观众欣赏等诸多环节，故其文体的复合性特点较为明显。这是一个比较复杂的问题，本文仅以西晋故事体歌诗和晋代以来的《白纻歌》为例，做一简要分析。

西晋时期涌现出一批故事体歌诗，如傅玄《秋胡行》讲述秋胡戏妻的故事、《惟汉行》讲述鸿门宴的故事、《艳歌行》讲述秦罗敷的故事、《秦女休行》讲述东汉庞娥亲为父报仇的故事，张华《游侠篇》讲述战国四公子的故事、《纵横篇》讲述鬼谷子的故事、石崇《王明君辞》讲述昭君出塞的故事、陆机《班婕好》讲述班婕好失宠的故事。这些故事，或见于正史，或出自民间，均有史实和传说依据，情节引人，富于趣味，在后来的说唱文学、戏曲中多成为常见题材，其表演性也更加突出。如昭君出塞故事，在《汉书》卷九十四《匈奴传下》中只有很简单的叙述，经石崇《王明君辞》的演述，及《西京杂记》《后汉书·南匈奴传》、敦煌变文《王昭君变文》的一再敷衍，至马致远《汉宫秋》，更将这一故事的演述推向高峰。又如傅玄《秋胡行》所演述的秋胡戏妻故事，本出刘向《列女传》，现存有宋代颜延之《秋胡行九首》和齐代王融《秋胡行七首》两首

---

① 《南史》卷七十，中华书局，1975，第1697页。

组诗，而敦煌变文《秋胡变文》和元代石君宝的《秋胡戏妻》，也都堪称两类表演艺术的经典之作。此外，上述鸿门宴、秦罗敷等故事在后来的歌舞表演、傀儡戏、歌舞戏、杂剧等表演艺术中，也是热门题材。任半塘指出："楚汉鸿门一会，在史迹中，乃极富戏剧性者。后世各种文艺体裁内，都采作题材。盖歌之、舞之，话之、演之；一经增饰，则动人、感人，精彩倍出也。"① 这类故事在歌舞、说唱、杂剧等艺术领域被反复讲唱、搬演，反过来正说明魏晋南北朝时期的上述歌诗与说唱、杂剧等表演性艺术有着深层的一致性和渊源关系②，也反映了这些歌诗在文体上的独特性。

《白纻歌》与后世说唱、戏曲的关系，虽不如故事体歌诗那样密切，但作为表演艺术，其影响也是非常深远的。郭茂倩《乐府诗集》将白纻舞归入杂舞，其《舞曲歌辞》解题曰："杂舞者，《公莫》《巴渝》《槃舞》《鞞舞》《铎舞》《拂舞》《白纻》之类是也。始皆出自方俗，后浸陈于殿庭。"③ 又据《宋书·乐志》，白纻舞早期当为吴地民间舞。④ 现存最早的白纻舞歌为《晋白纻舞歌诗》3首，如加上宋、齐、梁三代《白纻歌》，今尚存35首。⑤ 《乐府诗集》卷五十五《晋白纻舞歌诗》解题引《乐府解题》曰："古词盛称舞者之美，宜及芳时为乐，其誉白纻曰：'质如轻云色如银，制以为袍余作巾。袍以光躯巾拂尘。'"⑥ 可见，其得名与舞用白纻袍、巾有关，至晋代已成为宫廷舞蹈，此后逐渐发展成为融歌、乐、舞、诗为一体的宫廷乐舞，受到社会各阶层的喜爱。在梁代四十九项三朝礼中，第二十即为"设《巾舞》并《白纻》"，《乐府诗集》卷五十五梁武帝《白纻辞二首》解题引《古今乐录》曰："梁三朝乐第二十，设《巾舞》并《白纻》，盖《巾舞》以《白纻》四解送也。"⑦ 这是将白纻舞的表演作为《巾舞》正式开始之前的送曲。可见白纻舞在当时很受重视。

---

① 任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984，第701页。

② 参见刘怀荣《西晋故事体歌诗与后代说唱文学之关系考论》，《文史哲》2005年第2期。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷五十三，中华书局，1979，第766页。

④ 《宋书》卷十九，中华书局，1974，第552页。

⑤ 《乐府诗集》辑录的白纻舞歌诗，还有宋《白纻舞歌诗》1首、《宋泰始歌舞曲辞·白纻篇大雅》1首、刘铄《白纻曲》1首、鲍照《白纻歌》6首、汤惠休《白纻歌》2首；齐王俭《齐白纻辞》5首；梁武帝《梁白纻辞》2首、梁张率《白纻歌》9首、沈约《四时白纻歌》4首及《夜白纻》1首，共35首。

⑥ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷五十五，中华书局，1979，第797~798页。

⑦ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷五十五，中华书局，1979，第800页。

据《旧唐书·音乐志》记载，巾舞、白纻舞、巴渝舞的表演，“梁以前舞人并二八，梁舞省之，咸用八而已。令工[①]人平巾帻，绯裤褶。舞四人，碧轻纱衣，裙襦大袖”，又说：“舞容闲婉，曲有姿态”“从容雅缓，犹有古士君子之遗风。他乐则莫与为比。乐用钟一架，磬一架，琴一，三弦琴一，击琴一，瑟一，秦琵琶一，卧箜篌一，筑一，筝一，节鼓一，笙二，笛二，箫二，篪二，叶二，歌二”。[②] 据此，白纻舞梁以前为16人，梁代减为8人，唐代再减为6人，但配乐依然很复杂，故在演奏效果上“他乐则莫与为比”。唐代的《白纻歌》，除配舞外，还在民间广泛传唱。任半塘指出：“唐人歌《白纻》甚盛，亦有野唱与精唱之别。或出艺人妙啭，或出醉客高歌；或用在离筵，或托抒乡思。其声为人所慕，甚至虽不能歌，亦强效之。”[③] 这应是从舞蹈独立出来的演唱。

元代龙辅《女红余志》卷上“白纻歌”条说：“沈约《白纻歌》五章，舞用五女，中间起舞，四角各奏一曲。至翡翠群飞以下，则合声奏之，梁尘俱动。舞已则舞者独歌末曲以进酒。”[④]“沈约《白纻歌》五章”，当指沈约《四时白纻歌》及《夜白纻》，这五首《白纻歌》皆七言八句。《古今乐录》曰：“沈约云：‘《白纻》五章，敕臣约造。武帝造后两句。’”[⑤] 梁武帝所作“后两句”，实际指五首诗完全相同的后四句，即“翡翠群飞飞不息，愿在云间长比翼。佩服瑶草驻容色，舜日尧年欢无极”。王运熙先生以为，这四句“当是用作送声的”。[⑥]

梁代白纻舞“梁尘俱动”的表演效果，应是它在后世广受欢迎的主要原因。萧涤非先生指出，龙辅的话“所言甚有理，但未知所据，《女红余志》作者龙辅乃元人，其时《白纻舞》盖早已失传”。[⑦] 白纻舞在后来的流传情况，已难确考，但“唐代以后，《白纻》歌舞从宫廷中退出，也可能在民间特别是江南仍然流行，而在文人笔下，辞与歌舞逐渐分道扬镳，

---

① 按“令工人”以下两句，《通典》卷一百四十六《乐六·清乐》作“今二人，平巾帻，绯褶”。当以《通典》为是。参见（唐）杜佑编《通典》，中华书局，1988，第3717页。

② 《旧唐书》卷二十九，中华书局，1975，第1067页。

③ 任半塘：《唐声诗》，上海古籍出版社，1982，第412页。

④ （元）龙辅：《女红余志》卷上，美国华盛顿大学图书馆藏明天启崇祯间海虞毛氏汲古阁刊本。

⑤ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷五十六，中华书局，1979，第806页。

⑥ 王运熙：《乐府诗述论》，上海古籍出版社，2006，第112页。

⑦ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1998，第249~250页。

变成一种书面诗歌体式，并依然兴盛不衰。《白纻辞》的拟制一直到清代从未中断，据不完全统计，现存拟辞达170多首，这在乐舞诗中是少见的"。[①] 这种经久不衰的拟制现象，当与白纻舞非常震撼的表演效果有关，也可反过来说明《白纻歌》在文体上的独特性。龙辅所记，或有依据。

以上所论，虽仅为部分歌诗的情况，但从中可以看出，从文体的发展而言，魏晋南北朝时期歌诗处于一个比较特殊的阶段。之所以这样说，是基于如下的两点认识。

一是此前的歌诗文体相对比较单纯。以《诗经》为代表的先秦歌诗主要用于各种礼仪，其诗乐合一或诗乐舞合一的形态、歌辞所表达的内容及功用均较为稳定。汉代歌诗虽然在配合礼仪之外，娱乐的比重已有明显的增加，但就现存作品来看，它在越出自身疆界、与其他文体发生关联方面，也只是揭开了文体互融互渗的序幕，还未达到普遍化的阶段。

二是此后其他文体逐渐独立，歌诗的文体性质趋于简化。唐代以来，不仅词和散曲别立门户，说唱文学和戏曲等表演性文体日趋成熟。就中国文学的实际情况来说，这些成熟较晚的文体，或在艺术技巧上受到诗歌的影响，或在其中包含用以强化叙事及集中描摹人物、景物的诗歌。因而与诗歌有着密切的关联。而在魏晋南北朝时期，成熟于后世的这些文体还处于萌芽孕育期，歌诗艺术是其主要载体。它们与诗歌的种种关联，在这一时期更多的是通过歌诗体现出来的。

由于表演和娱乐对歌诗语言和体式必然会产生影响，故歌诗在魏晋南北朝时期蕴含其他多种文体之胚胎于一身的特征，既不同于先秦两汉，也迥异于唐代以后。因此，从文体学的角度来看，魏晋南北朝歌诗就有其不可忽视的独特性，但传统的文学批评对此关注甚少。

《文心雕龙·乐府》以宗经尚雅的标准论乐府，以为汉乐府多"丽而不经""靡而非典"，曹魏乐府"志不出于淫荡，辞不离于哀思。虽三调之正声，实《韶》《夏》之郑曲也"。对"俗听飞驰，职竞新异"的新声，多有讥评。自刘勰以下，郭茂倩《乐府诗集》分乐府为十二类，亦有人或取广义，把词、曲也包含在内。褚斌杰先生以为："从文体分类上讲，这一理解混淆了不同文体的界限，是不够科学的。所以，明代以后的

① 方孝玲：《〈白纻辞〉的拟代——兼论乐府诗拟代中的复变毅律》，《安徽农业大学学报》2010年第2期。

一些有影响的文体论著作，如《文体明辨》《文章辨体》等，都不采取这种意见。"[1] 按明人吴讷《文章辨体序说》以礼制为经，分乐府为郊庙歌辞、恺乐歌辞（含横吹曲辞）、燕飨歌辞、琴曲歌辞、相和歌辞、清商曲辞等六类，而重在"切于世用"的前三类[2]；徐师曾《文体明辨序说》分乐府为祭祀、王礼、鼓吹、乐舞、琴曲、相和、清商、杂曲、新曲等九品。[3] 确如褚先生所言，但这种"不够科学"的广义乐府说，移过来说明魏晋南北朝歌诗也许是切合实际的。近代以来，梁启超、陆侃如、罗根泽、王易等前辈学者在郭茂倩分类的基础上，根据各自的理解又有删除、合并，或对类别名称、顺序加以改变和调整。[4] 但总的来看，以往的这些研究，对于魏晋南北朝歌诗在文体方面的特殊性并未给予应有的关注。

有鉴于此，我们不仅应该充分考虑到歌诗是介于作为语言艺术的诗歌与作为表演艺术的说唱文学和戏曲之间的一种特殊的文学类型，还应该从文体学的角度，对魏晋南北朝歌诗的特点给予重视，探究它与其他文体深层的潜转、交融和互动关系及其文学史意义。

总之，魏晋南北朝是歌诗发展非常特殊的一个阶段。这一时期推动歌诗发展的动力要素及歌诗娱乐本质的呈现，与其他历史阶段相比，在共性之外尚有其独特的品格。美国现代学者波兹曼说过："如果一个民族分心于繁杂琐事，如果文化生活被重新定义为娱乐的周而复始……那么这个民族就会发现自己危在旦夕，文化灭亡的命运就在劫难逃。"[5] 唐人对魏晋南北朝文学的指责，大概也是意识到了这种危险性。但从文学研究的角度，我们又不能因为这种危险性，而否定娱乐推动歌诗发展的事实。至于这一时期因融含说唱文学、百戏、歌舞戏等表演艺术之胚胎，对歌诗文体产生了怎样的影响，似乎还少有人关注。这提示我们，在重视音乐性、表演性和娱乐性的同时，关注不同文体或不同艺术门类之间的相互影响、相互渗透，乃至破体拓展，对于更好地把握中国文学的民族特点，深入理解歌诗在文学史上的意义，也是非常必要的。

---

① 褚斌杰：《中国古代文体概论》，北京大学出版社，1990，第 99 页。

② （明）吴讷著，于北山校点《文章辨体序说》，人民文学出版社，1962，第 25 页。

③ （明）徐师曾著，罗根泽校点《文体明辨序说》，人民文学出版社，1962，第 103 页。

④ 孙尚勇：《被遗忘的乐府研究轨范——王易〈乐府通论〉的学术贡献》，《文艺研究》2017 年第 4 期。

⑤ 〔美〕波兹曼：《娱乐至死》，章艳译，广西师范大学出版社，2004，第 202 页。

吴声西曲与南朝诗人相似诗句考论

张晓伟

（香港浸会大学中文系，香港，999077）

摘　要：吴声西曲歌词与南朝文人诗之间有大量的相似诗句，其中许多可以看作相互脱化的关系。系统搜集这些相似诗句并分门别类、制成表格，便可借以研究吴声西曲对南朝诗歌嬗变的影响。早在刘宋，鲍照与谢灵运已与新兴的音乐相通声气。南朝诗中不论是缠绵纠结的情感表达，还是清远发舒的相思意境，都受到吴声西曲的直接影响。南朝诗的物感精神和景物描写方式，也与吴声西曲相互影响。南朝诗倚重与“春天”有关的题目和意象群，常见春天游女等形象，形成了一种与汉魏诗不同的偏向“优美”的美学范式。吴声西曲是这种美学范式形成的一个重要原因。南朝诗的这些由音乐而来的新变，后来成为初盛唐诗的要素。

关键词：吴声　西曲　南朝文人诗　相似诗句　影响

作者简介：张晓伟（1987~），山东沂水人，北京大学中文系博士，清华大学国学研究院博士后，现为香港浸会大学中文系副研究员。

吴声歌曲兴起于东晋，西曲歌稍晚也随之兴起，二者渐成为南朝乐府的主流。它们与西晋之前的中原旧乐之间，不论音乐还是歌词的风格，都有显著的差异。吴声西曲歌词至今尚有数百首存世。南朝文人诗与魏晋诗、与北朝诗体现出的巨大差异，成因有多个方面，吴声西曲的影响应被视为其中的一个重要方面。反过来，较晚一些的吴声西曲歌词，又有南朝文人的强烈影响介入。

这样的一种音乐文学与文人文学之间的相互渗透，类似于汉魏五言诗和唐宋词的情况。但自古以来与之相关的研究，却比后两者要少很多。这一影响研究应当被视为一个很大的课题，不是一篇论文所能尽述。要研究

相关问题，一种办法是搜集出吴声西曲歌词与文人诗之间的相似诗句，作为其相互影响的显证，并就这些诗句本身，勾勒出其相互影响的概况。这种对“相似诗句”的考察，实为中国古代文人探究诗歌流变的常用办法。古人论诗歌流变，很重视诗句脱化。不过在歌词和文人诗之间系统性地寻找脱化之迹，又是古人不常做的事情。本文希望把古人寻找诗句脱化的办法与现代研究方法相结合，是为一种尝试。

一　吴声西曲与南朝诗人相似诗句表

在搜集相似诗句之前，必须要对如何搜集作一番界定。首先是“吴声西曲歌词”应该仅考察无名氏的作品，以及东晋的谢芳姿这种与无名氏类似的作者的作品。至于著名文人所作的吴声西曲歌词，有许多只是以吴声西曲的乐府题创作新诗，不在本表的考察范围内。而且这类作品的传世数量也不能与无名氏歌词相比，整个南朝存留至今的只有一百首左右。

其次是什么是“相似诗句”。相似诗句主要指有相互脱化关系，或者二者脱化于同一母本的诗句。诗句的脱化，古人经常讲，但目前并没有一个可以说清楚的“科学定义”。脱化的根本特点是词句相似，这种相似到底体现在主题、意象还是表现手法上，倒只是次要的事情。有时候，是要靠一点对古代诗歌专门的鉴赏力，才能分清楚哪些是“相似诗句”的。这种鉴赏力，或许难以在以科学性为要求的现代研究中找到位置，但是非此则无法深入探讨诗歌史上的许多问题。在制作表格的时候，对一些并非严格脱化关系却有重要共同点的诗句，也适当采入，以利于说明问题。事实上一个时代的音乐文学与文人创作当中那些反复出现的意象、手法，有时是大家耳熟能详，但说不清到底从哪里脱化来的。《诗经》和北宋词里大量重复出现的文学表达，就是显证。

以下列出吴声西曲歌词与文人诗之间的十八类相似诗句，并按照传统的“情”“景”二分法，把表格分为“情感表达之属”和“物象人物之属”两部分。[①] 这个二分法在这里并非只为方便而使用，中国诗歌正是在

---

① 这个表格中，吴声歌词和西曲歌词依据（宋）郭茂倩《乐府诗集》，中华书局，1979。文人所作诗句依据逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983。表格中不标注原文页码，下文论述涉及时则标注页码。

南朝出现了典型的情景二分结构，也才有了后人津津乐道的“情景交融”的创作方式。这是很重要的诗歌史现象。

情感表达之属

相同点	吴声歌词	西曲歌词	文人所作诗句
（一）以大的数目字形容内心情感的缠绵纠结	《子夜歌》：“夜觉百思缠。”《子夜四时歌》：“百虑相缠绵。”《懊侬歌》：“内心百际起，外形空殷勤。”《读曲歌》：“坐倚无精魂，使我生百虑。”	《那呵滩》：“百思缠心中，憔悴为所欢。”	谢灵运《入彭蠡湖口诗》：“千念集日月，万感盈朝昏。”《相逢行》：“千计莫适从。忧来伤人，万端信纷绕。”谢朓《酬王晋安德元诗》：“参差百虑依。”范云《望织女诗》：“寸情百重结，一心万处悬。”刘孝先《和兄孝绰夜不得眠诗》：“万虑坐相攒。”
（二）对心中缠绵纠结感情的比喻和形象化	《子夜歌》：“忆子腹糜烂。”《华山畿》：“腹中如乱丝。”《黄鹄曲》：“腹中车轮转。”	《襄阳乐》：“腹中车轮转，君今定怜谁。”《月节折杨柳歌》：“愁思满腹中，历乱不可数。”	（甲）鲍照《采菱歌》：“春思乱如麻。”鲍照《绍古辞》：“忧来无行伍，历乱如覃葛。”谢朓《后斋回望诗》：“巩洛常眷然，摇心似悬旆。”刘绘《有所思》：“中心乱如雪，宁知有所思。”丘迟《赠何郎诗》：“忧至犹如绕，讵是故人来。”江淹《悼室人诗》：“我心若涵烟，葐蒀满中怀。”吴均《与周兴嗣诗》：“思君欲何言，中心乱如雾。”（乙）鲍照《和王丞》：“春思坐连绵。”王融《古意诗》：“千里不相闻，存心郁纷蕴。” 刘孝绰《酬陆长史倕诗》：“离念空盈荡。”

续表

相同点	吴声歌词	西曲歌词	文人所作诗句
（三）女子以落花感叹青春流逝	《前溪歌》："花落逐水去，何当顺流还，还亦不复鲜。"		谢朓《王孙游》："无论君不归，君归芳已歇。"吴均《采莲曲》："愿君早旋反，及此荷花鲜。"
（四）以月光寄托相思	《子夜四时歌》："仰头看明月，寄情千里光。"《读曲歌》："春风难期信，托情明月光。"		鲍照《翫月城西门廨中》："三五二八时，千里与君同。"汤惠休《怨诗行》："明月照高楼，含君千里光。"范云《赠俊公道人诗》："幸及清江满，无使明月亏。月亏君不来，相期竟悠哉。"范云《送沈记室夜别诗》："秋风两乡怨，秋月千里分。"
（五）与情人共度春天的愿景	王金珠《子夜四时歌》："折梅待佳人，共迎阳春月。"		谢灵运《酬从弟惠连诗》："倘若果言归，共陶暮春时。"
（六）用转瞬即逝的意象形容情感的易变	《读曲歌》："譬如水上影，分明不可得。"		谢灵运《东阳溪中赠答》："明月在云间，迢迢不可得。""但问情若为，月就云中堕。"

物象人物之属

（一）春物感人情	《前溪歌》："黄瓜被山侧，春风感郎情。"《读曲歌》："蹑履步前园，时物感人情。"《子夜歌》："春风复多情，吹我罗裳开。"		鲍照《三日诗》："气暄动思心，柳青起春怀。"谢朓《出下馆》："物色盈怀抱。"柳恽《杂诗》："春心多感动，睹物情复悲。"周弘正《还草堂寻处士弟》："感物自多伤，况乃春莺乱。"

续表

（二）动植物因为风吹等因素产生的瞬间变化	《读曲歌》："柳树得春风，一低复一昂。"		王融《咏女萝诗》："因风卷复垂。"谢朓《咏风诗》："垂杨低复举，新萍合且离。"谢朓《落日同何议曹煦诗》："芰荷摇复合。"沈约《翫庭柳诗》："因风解复结。"萧衍《古意诗》："飞蝶双复只。"吴均《赠鲍春陵别诗》："林花合复分。"
（三）"光风""流月"两个变动不居的意象搭配使用	吴声《子夜四时歌》："光风流月初，新林锦花舒。"		王俭《后园饯从兄豫章诗》："光风转兰蕙，流月泛虚园。"
（四）用鸟类可以藏于树中，来说明春天树木枝叶开始茂密	《读曲歌》："杨柳可藏乌。"《上声歌》："杨柳可藏鹊。"		萧纲《金乐歌》："杨柳正藏鸦。"萧绎《后园作回文诗》："树密隐鸣蝉。"萧绎《和刘上黄春日诗》："新莺隐叶啭。"王筠《春游诗》："杨柳半藏鸦。"祖孙登《咏柳诗》："驰道藏乌日。"岑之敬《乌栖曲》："乌藏日暗行人息。"
（五）通过鸟鸣声的变化来感知季节的变化	《子夜四时歌》："林鹊改初调，林中夏蝉鸣。"		谢灵运《登池上楼》："园柳变鸣禽。"王融《渌水曲》："交莺变春旭。"
（六）自然中一个景物去"媚"另一个景物	《子夜四时歌》："鲜云媚朱景。"		鲍照《梅花落》："摇荡春风媚春日。"谢灵运《登池上楼》："潜虬媚幽姿。"《登江中孤屿》："孤屿媚中川。"《过始宁墅》："绿筱媚清涟。"
（七）风"急"树	《子夜歌》："惊风急素柯。"		谢朓《奉和随王殿下诗》："东风急池树。"

续表

（八）意象化的游春女子形象	《子夜四时歌·春歌》："情人戏春月，窈窕曳罗裾。""燕女游春月，罗裳曳芳草。""佳人步春苑，绣带飞纷葩。""思见春花月，含笑当道路。"	《襄阳乐》："大堤诸女儿，花艳惊郎目。"《采桑度》"冶游采桑女，尽有芳春色。"	鲍照《代朗月行》："窗中多佳人，被服妖且妍。"吴迈远《阳春歌》："佳人爱华景，流靡华园侧。"谢惠连《捣衣诗》："美人戒裳服，端饰相招携。"王融《芳树》："复此佳丽人，含情结芳树。"
（九）采莲或采菱的美丽女子		《青骢白马》："借问湖中采菱妇，莲子青青可得否。"萧衍《采莲曲》："游戏五湖采莲归，发花田叶芳袭衣。"萧衍《采菱曲》："江南稚女珠腕绳，金翠摇首红颜兴。"	刘孝绰《太子洑落日望水诗》："棹女暗成妆。"张正见《泛舟横大江》："棹举湿春衣。"费昶《采菱曲》："妾家五湖口，采菱五湖侧。玉面不关妆，双眉本翠色。"张正见《公无渡河》："棹折桃花水。"
（十）采莲或采菱之时歌唱	《青溪小姑曲》："扣楫命童侣，齐声采莲歌。"	萧衍《采莲曲》："为君侬歌世所希。"萧衍《采菱曲》："桂棹容与歌采菱。"	鲍照《采菱歌》："箫弄澄湘北，菱歌清汉南。"王融《采菱曲》："荆姬采菱曲，越女江南讴。"谢朓《江上曲》："江上可采菱，清歌共南楚。"
（十一）以"春"字组词	《子夜歌》："侬亦恃春容。"《子夜四时歌》："情人戏春月。""佳人步春苑。"		萧子范《古意诗》："春情寄柳色，鸟语出梅中。"张正见《泛舟横大江》："棹举湿春衣。"陈叔宝《武媚娘》："争弄游春陌，春垆当夏开。"徐陵《中妇织流黄》："春机当户前。"毛处约《雉子斑》："春物始芳菲，春雉自相追。"殷谋《日出东南隅行》："春楼出佳丽，正值朝日光。"

续表

（十二）“春心”二字入诗	王金珠《子夜四时歌》：“春心郁如此，情来不可限。”		刘孝绰《奉和湘东王应令诗》：“春宵犹自恨，春心非一伤。”萧纲《春日想上林诗》：“处处春心动，常惜光阴移。”庾肩吾《岁尽应令诗》：“岁序已云殚，春心不自安。”朱超《奉和登百花亭怀荆楚诗》：“亭高登望极，春心远近同。”

二　吴声西曲影响下的南朝诗人谱系

表中出现的作者为：鲍照，汤惠休，谢灵运，谢惠连，吴迈远，王俭，王融，谢朓，柳恽，刘绘，萧衍，范云，江淹，丘迟，沈约，吴均，刘孝绰，刘孝先，萧子范，萧纲，萧绎，庾肩吾，王筠，费昶，朱超，周弘正，张正见，陈叔宝，徐陵，祖孙登，岑之敬，毛处约，殷谋。不难发现，与吴声西曲相通声气的诗人，基本上就是南朝每个时间段“新体诗人”的谱系。在刘宋时代，鲍照与汤惠休的“鲍休”[①] 之体是当时的新体。鲍照和汤惠休在上表中有重要的位置，鲍照尤为大国。“鲍休”之体以风格绮靡、多抒情语句为特点，与吴声西曲也有类似之处。《诗品》说鲍照“淑诡”“靡嫚”[②]，又说汤惠休“惠休淫靡，情过其才，世遂匹之鲍照”[③]。清代冯班把他们说成是宫体诗的始作俑者（见《钝吟杂录·卷三》）。鲍照作为大诗人，有多种不同风格，其中像《代白纻舞歌词四首》，便是比较绮靡的作品。《翫月城西门廨中》中的“三五二八时，千里与君同”[④]

① 两人合称“鲍休”不晚于梁代，钟嵘在《诗品》中记载自己从祖的话：“大明、泰始中，鲍休美文，殊已动俗。”见（南朝梁）钟嵘著，曹旭注《诗品集注》，上海古籍出版社，2011，第575页。

② （南朝梁）钟嵘著，曹旭注《诗品集注》，上海古籍出版社，2011，第381页。

③ （南朝梁）钟嵘著，曹旭注《诗品集注》，上海古籍出版社，2011，第560页。

④ （南朝宋）鲍照著，钱仲联注《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第252页。

（这两句已见于上表），便是新型的抒情语句。汤惠休留下来的少量作品，则全是这种风格。谢灵运比较特殊，一般人印象中他的诗“酷不入情”[①]，并不是吴声西曲这样的小儿女之音。其实看这个表格会发现，他的诗里有一个不明显却重要的受风谣影响的方面。齐代进入表格的是永明体诗人，梁代则是以“三萧”为中心的上层文人。这两个群体之间本身就是相承的关系，并且有所重合。永明体的抒情性特征是非常明显的，只要看现存的永明体作品有多少送别和相思之作，便可知晓。其抒情的面貌，似乎融合了汉魏旧体和南朝新体两种风格。永明体成就最高的诗人谢朓，在表中出现了七次之多。表格中陈代的重点是陈叔宝及其文学侍从，就规模而言已是齐梁的尾声。但他们的诗，在历史上仍然产生出了不少新变化，如脱离了乐府的七言艳体诗。与庾信一起创立“徐庾”新体的徐陵，也在表中。（庾信许多作品作于北朝，此表暂不考察。）宋齐梁三代的皇室对吴声西曲都很感兴趣，在吴声西曲的传播上起到了不小的作用。其中梁武帝可看作吴声西曲宫廷化的关键人物。除了历史趋势所致以外，齐梁陈皇室都是庶族出身，在文学上容易成为新变派，大概也是原因。

现存南朝文人作品中，有不少是直接用吴声西曲的乐府题目。下面统计这些作品，以与上表参照。文人创作里有许多是不入乐的，这里一律列入，以见风气所及。有一些皇帝或藩王制作的歌词，其文学性质介于文人创作和民间歌词之间。梁代旧题王金珠、包明月二人的作品，似乎已经是有意识地整理和创作吴声歌词，也与之类似。这两种情况都列入表格。个别音乐属性不明而有可能是吴声西曲题目的篇目，此亦列入。但是像东晋时期的谢芳姿这种作者，实与无名氏的作者差别不大，这里不列入。[②]

作者	作品
王献之	《桃叶歌》三首
孙绰	《情人碧玉歌》二首
刘义庆	《乌夜啼》
刘骏	《丁督护》六首
鲍照	《吴歌》三首。《采菱歌》七首。《幽兰》五首

① 《南齐书》卷二十七，中华书局，1972，第908页。

② 此表在作者归属和诗题文本上，依据逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983。

续表

作者	作品
萧赜	《估客乐》
王融	《采菱曲》
王仲雄	《懊侬曲歌》
朱硕仙	《吴声独曲》
陶功曹	《采菱曲》
释宝月	《估客乐》二首
萧衍	《子夜歌》二首。《子夜四时歌》，春夏秋冬各四首，共十六首。《闻欢歌》二首。《襄阳蹋铜蹄歌》三首。《江南弄》七题七首：《江南弄》《龙笛曲》《采莲曲》《凤笙曲》《采菱曲》《游女曲》《朝云曲》。《上云乐》七题七首：《凤台曲》《桐柏曲》《方丈曲》《方诸曲》《玉龟曲》《金丹曲》《金陵曲》。《团扇歌》《碧玉歌》《上声歌》《杨叛儿》
宗夬	《荆州乐》三首
江淹	《采菱曲》
沈约	《襄阳蹋铜蹄歌》三首。《江南弄》四题四首：《赵瑟曲》《秦筝曲》《阳春曲》《朝云曲》。《团扇歌》二首。《江南曲》
柳恽	《江南曲》
吴均	《采莲曲》二首
周舍	《上云乐》
陆罩	《采菱曲》
徐勉	《采菱曲》
萧子显	《乌栖曲应令》三首
刘孝威	《采莲曲》
萧纲	《采莲曲》二首。《雍州曲》三题三首：《南湖》《北渚》《大堤》。《采菱曲》《乌夜啼》。《乌栖曲》四首。《江南弄》三题三首：《江南曲》《龙笛曲》《采莲曲》
萧绎	《乌栖曲》四首。《采莲曲》
江洪	《采菱曲》二首
费昶	《采菱曲》
朱超	《采莲曲》
沈君攸	《采莲曲》
王金珠	《子夜四时歌》八首：《春歌》三首，《夏歌》二首，《秋歌》二首，《冬歌》。《子夜变歌》《上声歌》《闻欢歌》《闻欢变歌》《阿子歌》《丁督护歌》《团扇郎》
包明月	《前溪歌》

续表

作者	作品
陈叔宝	《乌栖曲》三首。《采莲曲》《估客乐》《三洲歌》《玉树后庭花》
徐陵	《乌栖曲》二首
岑之敬	《乌栖曲》
江总	《乌栖曲》

这个表中，除了鲍照这位天才的特例以外，最重要的人有两种：一是南朝各代皇族成员，二是依附于梁陈皇族的文学侍从。沈约与包明月虽然地位悬殊，但都可视为第二种。梁武帝的地位，在这个表里更加突出。这倒也并不能说吴声西曲流行起来靠的就是皇帝的力量。像齐代的永明诗人群体，一开始并不处在权力中心。后来作为永明诗人之一的梁武帝成了皇帝，沈约也进入政治最上层，梁武帝时期的吴声西曲（特别是西曲）便又有一个影响力上的飞跃，乐歌本身也获得了发展。

三　吴声西曲与南朝诗中的情感表达

相似诗句表中情感表达之属的六类（每横栏为一类）中，第六类实为南朝人的心物关系，与物象人物之属接近，这里先不论。前五类里面，以第（一）（二）类为第一组，第（三）（四）（五）类为第二组。

第一组体现出来的情感，是一种内心缠绵纠结的复杂状态。吴声歌词所谓“百虑相缠绵”“夜觉百思缠”[①]，是对这种情感的直接表达。类似的还有《懊侬歌》：“内心百际起，外形空殷勤。”《读曲歌》：“坐倚无精魂，使我生百虑。”[②] 西曲的“百思缠心中”[③]，显然与吴声有相袭的关系。文人诗中最接近吴声西曲表达的，当属谢灵运“千念集日月”[④]，谢朓“参差百虑依”[⑤] 和刘孝先“万虑坐相攒”[⑥] 三句。谢朓和刘孝先是齐梁人。谢灵运则时代很早，东晋已有活动。他作此等语，是很值得注意的。

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第647、643页。
② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第668、676页。
③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第714页。
④ （南朝宋）谢灵运著，顾绍柏校注《谢灵运集校注》，台北里仁书局，2004，第281页。
⑤ （南朝齐）谢朓著，曹融南校注《谢宣城集校注》，上海古籍出版社，1991，第203页。
⑥ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第2065页。

吴声歌词“腹糜烂”“乱如丝”“车轮转”，都是颇具民间色彩的比喻。西曲也有一句完全相同的“腹中车轮转”。[①] 文人诗中鲍照的“乱如麻”“如覃葛”，皆与民间的比喻相去不远。然而在时代较晚的江淹和吴均那里，比喻变成了“若涵烟”“乱如雾”。在齐梁诗歌中，烟雾意象十分重要。如王融《巫山高》：“烟霞乍卷舒，芳蔼时断续。”王融《咏女萝诗》：“含烟黄且绿。”王融《芳树》：“相望早春日，烟花杂如雾。”王秀之《卧疾叙意诗》：“层冰日夜多，飞云密如雾。”[②] 烟雾的意象特点是飘荡不居、纷乱朦胧。这是齐梁诗一个明显的新现象。

放开齐梁诗不管，这里先要解决的问题是，吴声西曲和鲍照等人的诗歌中这种缠绵纠结的情感，为何一下子在那个时代流行起来了？这样的诗歌情感作为一种类型，与汉魏诗的慷慨悲歌，实在相去甚远。与东晋一代的玄言山水诗中高远旷邈的感情，也截然不同。如果汉魏诗的慷慨悲歌是导源于汉末勃兴的生命意识、玄言诗的高远旷邈是导源于玄学，那么这种晋宋之际兴起的缠绵情感又以何为基础？

要得到一个单一的答案，可能既不现实，也不必要。我们只能说，中古时代中国南方的文化环境、民间音乐传统、地理和气候特点共同促生了表现这种情感的音乐，并在悄然之间，影响了晋宋的文人诗。这样的情感与汉魏诗相比，显得更加内向，也更加细腻。这体现出中国文化自古就有的一种南北之别。除了南北之别，这里面还有性别的因素。吴声西曲的歌词有多少真正是女性所作，已不可考，但其中大部分是女性口吻，以南方的年轻女孩子为第一人称，这是无疑问的。东晋的谢芳姿、梁代的王金珠和包明月，也都是可考的女性歌词作者。

这种情感与汉魏和东晋如此不同，但与更古老的《诗经》，却有一种奇妙的相似性。《国风》中不乏女性口吻的情感讴歌。《小雅》中的《小弁》云：“我心忧伤，惄焉如擣。”[③] 这里“擣”的意思当近于“舂”，是把物品反复捶碎的意思。《礼记·内则》云：“擣珍，取牛羊麋鹿麕之肉，必脄，每物与牛若一，捶反侧之……”[④] 便是以“捶反侧之”为“擣”的

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第663页。

② 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1388、1404、1389、1477页。

③ （唐）孔颖达疏《毛诗正义》卷十二，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刻本），中华书局，1980，第452页。

④ （唐）孔颖达疏《礼记正义》卷二十八，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刻本），中华书局，1980，第1468页。

意思。这与吴声《黄鹄曲》和西曲《襄阳乐》中都出现的“腹中车轮转”[①]一句，意味颇相似。《小弁》这句诗，大概是吴声西曲之前，表达这种纠结情感与吴声西曲最为相似的一句。

再看第二组情感表达，例子为表格中的第（三）（四）（五）类。吴声中的“还亦不复鲜”[②]，到了文人诗中变为情韵丰盈的“君归芳已歇”[③]。谢灵运的“共陶暮春时”[④]，也具有情思深远、饶有余韵的特点。不仅如此，它们还有种清澈明亮的美感，是比较接近后来的盛唐诗的。第（四）类以月光寄托相思，更是初盛唐诗歌中的常见做法，张若虚《春江花月夜》“愿逐月华流照君”[⑤]，就是著名的一例。吴声歌词“寄情千里光”[⑥]，鲍照“千里与君同”[⑦]，单句拿出来看，与初盛唐诗已经无甚区别。在这一点上，吴声歌词的面貌与文人诗也无甚区别，似乎这种优美清远的意境，在中国诗歌史上是次“一步到位”的突变。这真是十分可怪之事！拿这样的意境去与汉魏诗对比，区别之大，固不待言。

大概每个时代的情感，都会有内向与外向两种表达。汉魏情感内向的一面是感叹人生短暂，外化出来便是建功立业的慷慨悲歌。南朝细腻婉转的情感，内向的一面是缠绵纠结的相思之情，外化出来，便是优美发舒的清远意境。初盛唐诗中的明净悠远之美，尽管初盛唐人自己喜欢说是复古的结果，却在很大程度上是沿着吴声西曲和南朝诗发展出来的。

四　吴声西曲与南朝诗中的物感物象

南朝尤其是齐梁文人诗中的景物描写婉转绮丽，精细入微，并喜欢强调流动和纷乱之感。这些特点，在吴声西曲歌词中也可以找到。在相互影响方面，物感问题要比情感问题更复杂一些。一种情感先出现于音乐歌词然后影响文人诗，是比较明显的路线。甚至文人抒情中哪句更接近晋宋歌谣，哪句是齐梁时代的新变，也看得出。可是物象描写并不然，它本来就

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第663、703页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第658页。

③ （南朝齐）谢朓著，曹融南注《谢宣城集校注》，上海古籍出版社，1991，第190页。

④ （南朝宋）谢灵运著，顾绍柏校注《谢灵运集校注》，台北里仁书局，2004，第265页。

⑤ （清）彭定求等编《全唐诗》，中华书局，1960，第1184页。

⑥ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第648页。

⑦ （南朝宋）鲍照著，钱仲联注《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第392页。

是文人诗擅长的领域。在“物象人物之属”的表格中，文人反过来影响歌词的情况，就会多不少。

吴声西曲和南朝诗人之间，本就不是单向影响的关系。王运熙先生《柳恽的〈江南曲〉》一文，就认为《西洲曲》顶针格的写法是受谢惠连诗和当时文人所标举的“谢惠连体”的影响。[①]《古今乐录》记载吴声中《读曲歌》的由来，说元嘉十七年袁皇后去世，按照礼制，丧期内天下禁音乐：“百官不敢作声歌，或因酒燕，止窃声读曲细吟而已，以此为名。”[②]不敢唱了，居然还要细声吟读歌词。早在刘宋的元嘉时期，文人吟吴声就已如此流行。文人是否会在这个过程中创作新词，创作的规模有多大，都是重要但又难以确考的问题。

不过，如果从叔本华、尼采的“音乐本体论”出发，音乐类型与物象类型之间，在诗歌史上本来就有天然的先后关系。吴声西曲那种婉转细腻的风格，自然就会带来吴声西曲歌词和南朝文人诗中细碎新巧的物象。从这个意义上，尽管晋宋之际山水诗中景物描写的比例要大于同时代的吴声歌词，但是齐梁诗歌那种绮丽纤巧的物象，却要以吴声西曲为直接源头，而不是导源于晋宋山水诗。这样的思辨结果虽不可直接作为结论，但仍附述于此。

回到上面的相似诗句表，物象部分共十二类（每横栏为一类），第（一）类可以视为吴声西曲歌词和南朝诗中的“物感说”。物感说早在曹魏西晋就有过第一个高峰。表格中这些对“物感”的直接表述，接续魏晋的物感精神而来，但又有所变化。首先是与魏晋诗里的物感表述相比，景物作为主语来感人，而非人作为主语去感物的情况增多。也就是景物本身的主体性有所突出。虽然例子不多，但这一现象仍不可忽视。第二个高峰是，外在的景物类型变成了春天的旖旎之景，与魏晋景物之间有不小的变化。这些材料，对于研究古代诗学“物感说”很有意义，这里不展开。

之后的十一类里，第（二）至（七）类可作第一组。第（八）至（十二）类看似很不相同，但实可同归为第二组，本文最后一部分再讨论。先看第一组，这组基本上能够体现齐梁诗歌物象的特点。第（二）类是齐

① 《王运熙文集》，上海古籍出版社，2012，第446~449页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第671页。

梁诗歌物象的瞬时化，这些瞬时物象同时也都是非常细微的事物，可称作细微化。事实上，瞬时化物象表现的本来就是物象自身在瞬间的细微变化，不论物象本身的大小，都可称作细微化。柳条是“因风解复结”[①]，蝴蝶是“飞蝶双复只”[②]，对物象如此细致入微的观察描摹，为前代诗歌所无。并且这些文人的诗句之间，明显有相互因袭的关系，似乎是大家在用同一种手法“竞赛”，看谁写得更好一般。

第（三）类是光影意象，与上文提到的齐梁诗的烟雾意象，是相通的。二者都是流动不居，迷离晃目的。吴声《子夜四时歌》：“光风流月初，新林锦花舒。”《子夜歌》：“朝日照绮钱，光风动纨素。”[③] 也都写“光风”。齐梁诗人笔下的“光风”如王俭《后园饯从兄豫章诗》：“兹夕竟何夕，念别开曾轩。光风转兰蕙，流月泛虚园。”梁武帝萧衍《答任殿中宗记室王中书别诗》：“问我去何节，光风正悠悠。”刘孝绰《侍宴饯庾于陵应诏诗》：“游丝缀莺领，光风送绮翼。”[④] 齐梁诗中的“风光”，与“光风”为同一词。何逊诗：“风光芷上轻，日色花中乱。”萧绎的两句很类似何逊的诗：“日色花上绮，风光水中乱。”[⑤] 另外如谢朓《和萧中庶直石头诗》：“日华川上动，风光草际浮。”日光在水上流动，风则浮在草上。谢朓《奉和随王殿下诗》：“规荷承日泫，飘鳞与风泳。”顾恩《望廨前水竹诗》写水竹“叶倒涟漪文，水漾檀栾影”，与谢朓这两句一样是写植物与水之间的光影关系。谢朓《登山曲》：“天明开秀崿，澜光媚碧堤。风荡飘莺乱，云行芳树低。”[⑥] 谢朓的眼睛，对光影真是特别敏感！

第（四）类体现出吴声歌词作者和齐梁文人十分喜欢鸟藏在树中这个意象。树渐渐能藏住鸟了，因为开春长了叶子，这里表现的是物象的自身变化。这个变化虽不像第（二）类那样“细微”和“瞬时”，但在作者心目中，却是一瞬间体验到的自然界的一个微妙的变化，二者实为相通。第（五）类也与此类似，由此而知谢灵运的“园柳变鸣禽”，在南朝还有其他同调。这类是谢灵运反过来影响歌词的可能性较大。

有一个重要的诗歌现象，即第（四）类诗句着重于鸟和树二者之间的

---

① 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第 1651 页。

② 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第 1354 页。

③（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 644 页。

④ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第 1380、1528、1828 页。

⑤ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第 1682、1913 页。

⑥ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第 1443、1446、1473、1416 页。

关系，仔细看第（六）（七）类，表现的也都是两个事物之间的关系。事物与事物之间的关系，在前代诗歌中本不是那么重要的诗歌手法，但是在齐梁诗中却极端重要，并且成为流传后世的用于近体诗炼句的修辞手法。这也是一个值得用专文讨论的大问题。吴声歌词“惊风急素柯”①，“急”字便是经过锻炼的。谢朓的“东风急池树”②，明显和它是因袭关系（谨慎起见，仍不能说是谁因袭谁）。吴声歌词中类似的表达还有《子夜歌》：“朝日照绮钱，光风动纨素。”《七日夜女歌》：“金风起汉曲，素月明河边。”③ 南朝的文人诗，早在鲍照即有句云：“暄雾逐风收，花木乱平原。”④ 雾和风之间，竟是“逐”的关系。这已经类似后世近体诗的句子，不再是古调了。孔稚圭云：“草杂今古气，岩留冬夏霜。”⑤ 这在齐代诗歌里，算得上非常接近后世近体诗的炼句，而且很是精彩。又如范云：“风断阴山树，雾失交河城。”吴均：“沉云隐乔树，细雨灭曾峦。”徐君蒨：“草短犹通屣，梅香渐着人。”朱超：“风将夜共静，空与月俱明。”⑥ 诸如此类，不胜枚举。

表格的第（五）和第（六）类里，最有名的句子是谢灵运的“园柳变鸣禽”“潜虬媚幽姿”“孤屿媚中川”“绿筱媚清涟”。⑦ 何以类似表达又会出现在吴声歌词和其他诗人的句子中？从谢灵运“园柳变鸣禽”是梦见谢惠连才写出的得意之句，“潜虬媚幽姿”“孤屿媚中川”又带有文人诗的雕琢特点来看，似乎谢灵运更像这些文学表达的原创者。但也不排除是谢灵运学习吴声歌词的可能性，毕竟吴声的兴起，是在谢灵运之先。总之，这两种表达都是谢灵运占了齐梁诗歌风气之先的地方。谢灵运对自己的“池塘生春草，园柳变鸣禽”两句的珍视，后人每每不理解，觉得两句似乎稀松平常。通过这样的历史梳理，我们对这件事可以有新的认识。诗人写出得风气之先的诗句时，在自己内心往往是会有所感应、充满直觉上的欣喜的。

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第643页。
② （南朝齐）谢朓著，曹融南注《谢宣城集校注》，上海古籍出版社，1991，第382页。
③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第644、662页。
④ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1268页。
⑤ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1409页。
⑥ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1547、1773、2067、2094页。
⑦ （南朝宋）谢灵运著，顾绍柏校注《谢灵运集校注》，台北里仁书局，2004，第35、123、63页。

五　吴声西曲与南朝新型诗歌审美中的春天、游女

在相似诗句表中，不论是情感表达还是物象人物，都与“春天”有许多相关。春情、春日景物、春天游女，是我们探讨南朝音乐背景下的新型诗歌审美的钥匙。南朝诗歌审美与“春天”的关系，正如汉魏诗歌审美与“秋天”的关系。

上文已提到，表格的物象人物之属中，第（一）类的那些诗句，感动了诗人（或歌者）的都是春天景物。所触发的诗人感情，也都是“春情”，要么是对春天的感悟，要么是对爱情的向往，或者说两者本来就不分。联系表格物象人物之属的第（八）到（十二）类，可以看出，与“春天”有关的意象群，在吴声西曲歌词和南朝文人诗的类似诗句里，占了很重要的位置。

梁陈诗人不但喜欢写春天，而且还执着于“春”这个文字本身。有很多个含有“春”字的诗歌题目，在梁陈时期被反复创作。如“春日诗”这个题目，有庾肩吾《春日诗》：“桃红柳絮白。”王筠《春日诗》：“幽闺多怨思，停织坐江春。”江总《春日诗》：“水苔宜溜色。”闻人倩《春日诗》：“高台动春色。”[①] 萧绎的《春日诗》十八句中竟用了二十多个“春”字，虽然是故意为之的游戏之作，也可以看出，这个时代的诗人对“春”字有多么执着。其他题目还有“初春诗”“春游诗”“阳春歌”等。即便需要排除一些后人重新命名题目的情况，数量也是相当可观的。

梁陈人还喜欢用“春”字打头，来发明名词，见于表格的最后一类。梁陈人对春天，确乎有一些新型的体认方式。萧子范《罗敷行》：“春风若有顾，惟愿落花迟。”吴孜《春闺怨》绝句：“春光太无意，窥窗来见参。”这里春天似乎都是有生命的存在，不是纯客观的自然事物。萧子范《古意诗》：“春情寄柳色，鸟语出梅中。”[②] 这个则是“春情”存在于人的内心，然后寄托于外在的春景（柳色），是内心世界与春天的一种高

① 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1997、2018、2594、2109页。

② 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1896、1859、1897页。

度契合。以“春”字打头的词语中，被使用最多的是“春心”一词，而不是那些指代具体事物的词语。“春”对南朝诗人来说，已超出了物象的层面。

吴声西曲和南朝诗中的春天包含了春天萌生的男女之情，并以外出游玩的女子（游女）为表现这种情感的核心意象。吴声《子夜四时歌》歌词“燕女游春月，罗裳曳芳草”[①]，已具游女字样。王金珠《闻欢变歌》歌词：“游女不可求，谁能识得音。”[②] 这是“游女”一词在吴声歌词中直接出现的例子。

外出游玩的女子，在吴声中尚是单纯的游玩。但是在西曲中却有两点不同。第一点是西曲具有男女对歌的民间舞曲性质。西曲中的《翳乐》：“阳春二三月，相将舞翳乐。曲曲随时变，持许艳郎目。”“人言扬州乐，扬州信自乐。总角诸少年，歌舞自相逐。”[③] 第一首是说女子们一起唱西曲，而且唱得花样翻新，丰富多彩，目的是“艳郎目”，要吸引男孩子们注意。第二首是说年龄刚总角的男少年们也在唱西曲——男孩子们一定是光彩照人。《江陵乐》也与此类似：“阳春二三月，相将蹋百草。逢人驻步看，扬声皆言好。”[④] 表格中《襄阳乐》云：“大堤诸女儿，花艳惊郎目”[⑤]，“惊郎目”即“艳郎目”。这该是女孩子们主动要追求的效果，而不只是别人的夸奖吧。

第二点是，游春女子后来被固化为采莲女或采菱女的形象，大量出现在西曲歌词和齐梁诗里。这类意象在无名氏的吴声歌词中，却找不到例子。鲍照作的《采菱歌》里有一句“菱歌清汉南”[⑥]，虽然未必是采菱女的形象，但在刘宋又堪称“天才的特例”。齐代王融的《采菱曲》：“荆姬采菱曲，越女江南讴。”谢朓《江上曲》：“江上可采菱，清歌共南楚。”[⑦] 这是齐代对鲍照的嗣音。西曲中采莲女或采菱女多起来，从现存文献来看，比西曲中踏春对歌的女子形象晚了不少。梁武帝改编西曲，制作宫廷音乐《江南弄》。《古今乐录》对此记载道：

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第644页。
② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第657页。
③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第715页。
④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第710页。
⑤ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第703页。
⑥ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1270页。
⑦ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1389、1417页。

梁天监十一年冬，武帝改西曲，制《江南上云乐》十四曲，《江南弄》七曲：一曰《江南弄》，二曰《龙笛曲》，三曰《采莲曲》，四曰《凤笛曲》，五曰《采菱曲》，六曰《游女曲》，七曰《朝云曲》。[①]

既然梁武帝时代已经固定为宫廷音乐，则采莲与采菱在西曲中的兴起，不会晚于梁代。看这七个具体的题目，第一个与"江南弄"这个总称同名。另外除了《采莲曲》和《采菱曲》以外，还有一个《游女曲》。把四个题目合起来的话，就是梁陈时代西曲中的典型场景了：在江南地区，游女在采莲（或采菱）。七个题目，大部分只是作宫廷演奏之用。但是《采莲曲》和《采菱曲》二题却走出宫廷，成了一般文人笔下的宠儿，被反复写作。因此表格中"采莲或采菱的美丽女子"一类的文人诗很多，且都是梁陈人所作。

考察植物生长季节的话，莲子成熟本是夏秋之交的事情。怎么能说采莲是在春天的意象系统中呢？其实西曲中的采莲和采菱，大部分诗的背景是莲叶莲花茂盛的春夏之际，而不是两种植物果实成熟的秋季。女子们采的往往不是果实，而是莲花莲叶。这与本来作为采摘劳动的采莲、采菱，并不相同。徐勉《采菱曲》："相携及嘉月，采菱渡北渚。"[②]"嘉月"一般是指的春天时节，谢惠连《西陵遇风献康乐》："成装候良辰，漾舟陶嘉月"，李周翰注："嘉月，谓其春月也。"[③]差可为证。在古代的语境下，三秋不太会被称作"嘉月"。西曲《月节折杨柳歌》中《四月歌》的歌词："芙蓉始怀莲。"四月已开始生长莲子，似乎也证明南朝人心目中莲花开得很早。梁武帝《采莲曲》："发花田叶芳袭衣。"叶子茂盛，花朵正开，显然不是在采莲子。萧纲《采莲曲》："常闻蕖可爱，采撷欲为裙。"这里说女子是要采荷叶来当裙子，而不是采莲子。萧纲《采菱曲》："菱花落复含，桑女罢新蚕。桂棹浮星艇，徘徊莲叶南。"[④]菱花本来是夏天开，可是采桑养新蚕又是春天的事情，这里放在一起来写，似乎二者同时。总之，采莲女、采菱女的意象与早期西曲中的春天游女有相当的连续性。

有趣的是，汉末和曹魏五言诗中最重要的季节，是与春天相反的秋

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第726页。
② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第741页。
③ （南朝梁）萧统编，（唐）李善等注《六臣注文选》卷二十五，中华书局，1987，第477页。
④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第723、727、731、740页。

天。从旧题李陵诗中的“寒凉应节至，蟋蟀夜悲鸣”[1]、王粲的“寒蝉在树鸣”[2]，到曹植的“秋风发微凉，寒蝉鸣我侧”[3]、阮籍的“开秋兆凉气，蟋蟀鸣床帷”[4]，这些相似的物象，清晰地体现出汉魏诗中秋天的脉络。与西方诗歌相类比的话，汉魏骨鲠多气的悲怆情绪就犹如古希腊悲剧的所谓崇高，而南朝诗歌则是浪漫主义文学的优美。

吴声西曲和南朝诗里的春天不只是气象意义上的，还是一整套优美的美学范式的体现。南朝诗的情感大都纤细以至近似呢喃。吴声西曲的篇幅简短，都是一些浮光掠影式的抒情和描写。齐梁文人诗里也出现了许多短小的体裁。即使齐梁时期篇幅较长的诗，也不再骨鲠多气，而是气息更加舒缓，给人感觉更加明媚。相似诗句表中的那些“春心”有时是愉快的，有时也哀伤，但只是淡淡的哀伤。这与汉魏诗歌中的悲怆情绪，区别很大。因为优美可以让人愉快，优美有时也会感伤，德国文学家席勒《朴素的诗与感伤的诗》中所说的“感伤的诗”，指的正是浪漫主义诗歌。19世纪的欧洲浪漫主义诗歌，情感上也是多有“淡淡的哀伤”。在内容上，则多写男女之情。中国诗歌史上，与之最接近的诗歌类型，正在从齐梁到初唐这一时间段。

结　语

吴声西曲从音乐和歌词两个方面，对南朝诗产生了深刻的影响，并反过来受南朝文人诗的影响。从中国诗歌史上多次新音乐系统催生新诗歌系统的规律出发，吴声西曲作为南朝最为兴盛、至今还留下几百首歌词的重要音乐系统，在文学史上的影响力不可小视。以上以吴声西曲歌词和南朝文人诗的相似诗句为基础，从情感类型、物感和物象描写、春天和游女意象、美学范式等方面论述了这个影响的历史。南朝诗歌的这些在音乐影响之下产生的新特性，有很多都继续发展，成为初盛唐诗歌的重要因素。从南朝下推初盛唐，可以解开唐诗的很多秘密，这是这一研究的最终指向。除此以外，南朝诗的诗歌体制、题材等方面，与吴声西曲的关系，也很值得考察。但它们无法单纯通过对相似诗句的考察来进行，本文暂付阙如，以待将来。

---

① （南朝梁）萧统编，（唐）李善注《文选》卷二十九，中华书局，1977，第413页。

② 俞绍初辑校《建安七子集》，中华书局，2005，第91页。

③ （三国魏）曹植著，赵幼文校注《曹植集校注》，人民文学出版社，1998，第297页。

④ （三国魏）阮籍著，陈伯君校注《阮籍集校注》，中华书局，1987，第263页。

李白古乐府学与“删述之志”关系分析*

吴相洲

（广州大学人文学院，广州，510006）

摘　要：文章探析李白“古乐府学”的内涵，指出从乐府学史角度考察，李白古乐府学与王通《续诗》有明显的承续关系：通以乐府续《诗经》以实现“删述”之志，李白作古乐府以实现其“删述”之志；王通“述而不作”，选取乐府阐释其诗教；李白“作而不述”，创作乐府直陈诗教意义。其古乐府学和古乐府创作一体两面，正是其删述之志的具体体现。李白精研古乐府学，与其提倡“大雅正声”文学理想是一致的。

关键词：李白　古乐府学　王通　续诗

作者简介：吴相洲（1962~），男，广州大学人文学院教授。乐府学会会长、中国唐代文学学会副会长，中国王维研究会会长。

李白是古乐府创作大家，李白创立了“古乐府学”，其古乐府创作与古乐府学建立，是两件事情，还是一件事情两个侧面呢？这一问题看似简单，其实难以回答。近年来，有学人开始探讨李白“古乐府学”内涵，但笔者认为仍然有继续探讨的空间。

一

李白对古乐府有专门研究，他系统模拟古乐府，建立起古乐府之学，并将这一学问传授给他人。唐权德舆《右谏议大夫韦君集序》云：“初，

* 本文为贵州省2018年度哲学社会科学规划国学单列课题的阶段性成果，项目批准号为18GZGX08。

君（韦渠牟）年十一，尝赋《铜雀台》绝句，右拾遗李白见而大骇，因授以古乐府之学。”① 乐府属于朝廷礼乐文化核心组成部分，所以自从其产生之日起就备受关注。秦代有关乐府活动文献留存有限，其乐府学情况难以说清。汉代记述乐府活动、收录乐府歌辞、研究乐府理论文献有大量留存。《史记》《汉书》都曾记录乐府活动、乐府歌辞以及时人研究乐府情况，记录和研究乐府活动早已成为一门学问。但清楚地使用“乐府学”这一概念，目前所见就是权德舆这篇文章。那么李白“古乐府学”具体内涵是什么呢？李白没有太多表述，后人也没有清楚揭示。但这又是一个需要弄清的大问题。

首先，从李白研究本身来看，乐府寄托着李白创作理想，弄清“古乐府学”内涵，有助于深刻理解其创作。李白文学理想是“大雅正声”，其古乐府创作是否在追求这一理想呢？“大雅正声”出自《诗经》，李白为什么作古乐府呢？其“古乐府学”是否承载着其“大雅正声”的文学理想呢？显然需要深入探讨。

其次，从乐府学史看，李白“古乐府学”是乐府诗学史上重要一环，弄清其内涵有助于完整描述出乐府学史。乐府是唐诗中的精品，许多诗人在创作乐府时也在反思乐府，从而形成了唐人的乐府诗学。唐代乐府诗学主要围绕古乐府、补乐府、新乐府几个核心概念展开。弄清李白古乐府学内涵是描述唐代乐府诗学的重要一环。

然而从李白现有诗文中未见对其古乐府学内涵的集中表述，只能将其有关表述“串联”起来，看能否呈现出清晰的思想链条。而这种“串联”还要引入“乐府学史”这一概念，只有从乐府学史发展链条中才能清楚地看到李白古乐府学的具体内涵。

二

乐府学虽然古已有之，但乐府诗学建立较晚，在诗学当中给乐府定位则更晚。《文心雕龙》设“乐府”篇，可以视为乐府诗学开端。但刘勰对乐府定位不够高。他虽然据《尚书·尧典》“声依永，律和声”一番道理来谈乐府起源，但并不认为乐府是《诗经》的正宗继承者，在谈及汉乐府

---

① （清）董诰：《全唐文》卷四百九十，中华书局，1983，第5000页。

时多有微词。如云："自雅声浸微，溺音腾沸，秦燔《乐经》，汉初绍复，制氏纪其铿锵，叔孙定其容典，于是《武德》兴乎高祖，《四时》广于孝文，虽摹《韶》《夏》，而颇袭秦旧，中和之响，阒其不还。暨武帝崇礼，始立乐府，总赵代之音，撮齐楚之气，延年以曼声协律，朱马以骚体制歌，《桂华》杂曲，丽而不经，《赤雁》群篇，靡而非典，河间荐雅而罕御，故汲黯致讥于《天马》也。至宣帝雅颂，诗效《鹿鸣》，迩及元成，稍广淫乐，正音乖俗，其难也如此。暨后汉郊庙，惟杂雅章，辞虽典文，而律非夔旷。"[①]在他眼中，魏晋乐府虽然各有长短，但也远不能与《诗经》相提并论。

到隋代王通，乐府地位有了巨大变化。王通欲效圣人事业，据六经而作《续书》《续诗》《礼论》《乐论》《赞易》《元经》。《中说·礼乐篇》载："程元问六经之致。子曰：'吾续《书》以存汉、晋之实，续《诗》以辩六代之俗，修《元经》以断南北之疑，赞《易》道以申先师之旨，正《礼》《乐》以旌后王之失。如斯而已矣。'"[②]《中说·魏相篇》又载："董常曰：'夫子以《续诗》《续书》为朝廷，《礼论》《乐论》为政化，《赞易》为司命，《元经》为赏罚。此夫子所以生也。'"[③]六部著作与六经一一对应，其中《续诗》就是以乐府接续《诗经》。

《续诗》今不存，从相关文献中知道是选三百篇乐府以续《诗经》。杨炯《王勃集序》说文中子曾"甄正乐府，取其雅奥，为三百篇以续《诗》"。[④]而杜淹《文中子世家》则说《续诗》有三百六十篇："《续诗》三百六十篇，列为十卷。"（《中说·附录》）这三百篇或三百六十篇包含哪些代乐府呢？《中说》卷一"王道篇"载："薛收曰：'敢问《续诗》之备六代，何也？'子曰：'其以仲尼《三百》始终于周乎？'收曰：'然。'子曰：'余安敢望仲尼！然至兴衰之际，未尝不再三焉。故具六代始终，所以告也。'"[⑤]可见所选乐府包含六代。

从《中说》中可以看到，王通把《续诗》看得和《诗经》一样重要。《中说·天地篇》载："子曰：'王道之驳久矣，礼乐可以不正乎？大义之芜甚矣，《诗》《书》可以不续乎？'"[⑥]他认为《续诗》和孔子整理诗三

---

① （南朝梁）刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》卷二，人民文学出版社，1958，第101页。
② 张沛：《中说译注》卷六，上海古籍出版社，2011，第160页。
③ 张沛：《中说译注》卷八，上海古籍出版社，2011，第198页。
④ （清）董诰：《全唐文》卷一九一，中华书局，1983，第1932页。
⑤ 张沛：《中说译注》卷一，上海古籍出版社，2011，第8页。
⑥ 张沛：《中说译注》卷二，上海古籍出版社，2011，第51页。

百是一样的。他表示："《续诗》可以讽，可以达，可以荡，可以独处；出则悌，入则孝；多见治乱之情。"[①] 与孔子说《诗》可以兴、观、群、怨很相似。《中说·事君篇》又载："薛收问《续诗》。子曰：'有四名焉，有五志焉。何谓四名？一曰化，天子所以风天下也；二曰政，蕃臣所以移其俗也；三曰颂，以成功告于神明也；四曰叹，以陈诲立诫于家也。凡此四者，或美焉，或勉焉，或伤焉，或恶焉，或诫焉，是谓五志。'"[②] 与《毛诗序》说"先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗"意思类似。《中说·事君篇》又载："子谓：《续诗》之有化，其犹先王之有雅乎？《续诗》之有政，其犹列国之有风乎？"[③] 完全把《续诗》看作《诗》之雅颂。在解释这些诗作时他还努力发掘其中的深刻意义。如《中说·周公篇》载："子曰：'《大风》安不忘危，其霸心之存乎？《秋风》乐极哀来，其悔志之萌乎？'"[④] 与前人解释《诗经》的做法相似。

王通以乐府比附《诗经》，以序诗之法解释乐府，无意中给了乐府新的定位，在后世产生了深远影响。

宋代郑樵《通志·乐略》也把乐府看作《诗经》嗣响。其《通志·总序》云："乐以诗为本，诗以声为用。风土之音曰风，朝廷之音曰雅，宗庙之音曰颂。仲尼编诗，为正乐也。……自《鹿鸣》不传，后世不复闻诗。然诗者，人心之乐也，不以世之兴衰而存亡，继风、雅之作者，乐府也。史家不明仲尼之意，弃乐府不收，乃取工伎之作以为志。臣旧作《系声乐府》，以集汉魏之辞，正为此也。今取篇目以为次，曰《乐府正声》者，所以明风、雅；曰《祀享正声》者，所以明颂；又以琴操明丝竹，以遗声准逸《诗》。"[⑤] 这一思想在其《乐略》中反复重申。如《乐府总序》云："继三代之作者，乐府也。乐府之作，宛同风雅，但其声散佚无所纪系，所以不得嗣续风雅而为流通也。"[⑥] 他还按照《诗经》给乐府分类，将"短箫铙歌"等 14 类 251 调"系之正声，即风雅之声也"；将"郊祀歌"等 4 类 48 曲"系之正声，即颂声也"；将"汉三侯之诗"等 7 类 91 曲"系之别声，而非正乐之用也"。而"正声之余则有琴，琴五十七曲，别声

① 张沛：《中说译注》卷二，上海古籍出版社，2011，第 59 页。
② 张沛：《中说译注》卷三，上海古籍出版社，2011，第 79 页。
③ 张沛：《中说译注》卷三，上海古籍出版社，2011，第 80 页。
④ 张沛：《中说译注》卷四，上海古籍出版社，2011，第 106 页。
⑤ （宋）郑樵：《通志二十略》，中华书局，1995，第 8 页。
⑥ （宋）郑樵：《通志二十略》，中华书局，1995，第 884~885 页。

之余则有舞，舞二十三曲。”

元代左克明也把乐府看作《诗经》正宗继承者。其《序》云：“汉武帝立乐府采诗，以四方之声合八音之调，用之甘泉圜丘，此乐府之名所由始也。……上追三代，下逮六朝，作者迭兴，仿效继出。虽世降不同，而时变可考。纷纷沿袭，古意略存。或因意命题，或学古叙事，尚能原闺门衽席之遗，而达于朝廷宗庙之上。方三百篇之诗为近，而下视后世词章流连光景有间矣。”① 虽然没有郑樵评价那么高，但地位也不低。

在明人的诗话中也经常看到类似说法。如徐祯卿《谈艺录》云：“汉祚鸿朗，文章作新，《安世》、楚声，温纯厚雅，孝武乐府，壮丽宏奇。缙绅先生，咸从附作。虽规迹古风，各怀剞劂。美哉歌咏，汉德雍扬，可为《雅》《颂》之嗣也。及夫兴怀触感，民各有情。贤人逸士，呻吟于下里，弃妻思妇，歌咏于中闺。鼓吹奏乎军曲，童谣发于闾巷，亦十五《国风》之次也。东京继轨，大演五言，而歌诗之声微矣。至于含气布词，质而不采，七情杂遣，并自悠圆。或间有微疵，终难掩玉。两京诗法，譬之伯仲埙篪，所以相成其音调也。”② 明确指出了汉乐府是《诗经》嗣响。

完全按照《诗经》给乐府分类并按照汉人解经办法解释乐府的是清人朱嘉征《乐府广序》。书前有许三礼序和黄宗羲序。许序云：“诗与乐相为表里者也。六义存则诗存，六义亡则诗亡。……予以政事之暇，观止溪先生之广序，而爽然于诗乐之源流也。其以相和三调为风，鼓吹横吹为雅，郊祀庙飨为颂，断断无可议者。复取其声辞而细绎之，颇仿卜序以广其义焉。”③ 黄序云：“原诗之起，皆因于乐，是故《三百篇》即《乐经》也。……海昌朱止溪先生有慨于此，取汉魏六朝有唐之乐府及诗分为三集。其相和、清商五调杂曲、新曲为风，其燕射、鼓吹、横吹、舞曲为雅，其郊祀、庙祀、明堂、封禅、雩蜡为颂，诗附其后，而以赋比兴三者纬之。上下千年，俨然《三百篇》之余，以比文中子续经之作，盖庶几焉。”④ 作者在《题辞》也说自己所编“一文一质，总不越风人六义之遗”。⑤

① （元）左克明：《古乐府》卷一，北京图书馆出版社，2004，第40册，第3页。

② （明）徐祯卿：《谈艺录》，见（清）何文焕《历代诗话》，中华书局，第674页。

③ （清）朱嘉徵：《乐府广序》（续修四库全书本）卷一，同朋舍株式会社，1980，第673页。

④ （清）朱嘉徵：《乐府广序》（续修四库全书本）卷一，同朋舍株式会社，1980，第675～676页。

⑤ （清）朱嘉徵：《乐府广序》（续修四库全书本）卷一，同朋舍株式会社，1980，第677～678页。

当然汉儒解经已有误区，把所有乐府都当作经来解读更难免陷入误区。正如《四库全书总目》所批："国朝朱嘉征……仿《诗序》之例，每篇各为小序以明其意。盖刻意续经，惟恐一毫之不似。然三代乐制，至汉尽亡。乐府之于三百篇，犹阡陌之于井田，郡县之于封建也。端绪亦有时相属，而不相属者十之九。嘉征必摹拟刻画，一一以风、雅、颂分配之，牵强支离，固其所矣。"①

总之，王通《续诗》影响极其深远，近代黄节作《汉魏乐府风笺》，也把相和歌等当作国风。

三

回顾古乐府被经典化过程，就不难发现李白古的乐府学含义了。李白和王通一样，都是要作孔子那样的文化总结者、传承者，所不同的是，王通"述而不作"，李白"作而不述"。

李白和王通一样，都想作圣人，都有"删述"之志。李白《古风五十九首》其一云："大雅久不作，吾衰竟谁陈。王风委蔓草，战国多荆榛。龙虎相啖食，兵戈逮狂秦。正声何微茫，哀怨起骚人。扬马激颓波，开流荡无垠。废兴虽万变，宪章亦已沦。自从建安来，绮丽不足珍。圣代复元古，垂衣贵清真。群才属休明，乘运共跃鳞。文质相炳焕，众星罗秋旻。我志在删述，垂辉映千春。希圣如有立，绝笔于获麟。"② 在李白看来，大雅不作，王风委地，正声微茫，宪章沦缺，所以他要像孔子那样，志在删述，恢复元古。

然而同样"续经"③，王通和李白做法不同。王通是思想家，其"删述"之志体现在编写一系列著作。《中说·魏相篇》载："董常曰：'夫子以《续诗》《续书》为朝廷，《礼论》《乐论》为政化，《赞易》为司命，《元经》为赏罚。此夫子所以生也。'"④ 李白是诗人，其"删述"之志体

---

① （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一九四，中华书局，1997，第2719页。

② （唐）李白著，（清）王琦注《李太白全集》卷二，中华书局，1977，第87页。

③ （宋）阮逸：《〈文中子中说〉序》："周公，圣人之治者也，后王不能举，则仲尼述之，而周公之道明。仲尼，圣人之备者也，后儒不能达，则孟轲尊之，而仲尼之道明。文中子，圣人之修者也，孟轲之徒欤，非诸子流矣。盖万章、公孙丑不能极师之奥，尽录其言，故孟氏章句略而多阙。房、杜诸公不能臻师之美，大宣其教，故王氏'续经'抑而不振。"，见张沛《中说译注》，上海古籍出版社，2011，第272页。

④ 张沛：《中说译注》卷八，上海古籍出版社，2011，第198页。

现在创作古乐府上。王通解释古乐府诗以彰显诗教，李白创作古乐府以传达诗教。

发掘乐府本事及其寓意，是乐府学的一项重要内容，在王通之前和王通之后，相关著述屡见于世。东汉蔡邕《琴操》，晋代崔豹《古今注》，《晋书》《宋书》《隋书》乐志，都含有乐府解题内容。唐代更出现一批乐府解题著作。据《旧唐书·经籍志》《新唐书·艺文志》《宋史·艺文志》著录，有吴兢《乐府古题要解》、郗昂《乐府古今题解》三卷（一作王昌龄）、刘餗《乐府古题解》一卷、王昌龄《续乐府古解题》一卷等。吴兢《乐府古题要解》今存。序云："乐府之兴，肇于汉魏。历代文士，篇咏实繁。或不睹于本章，便断题取义。赠夫利涉，则述《公无度河》；庆彼载诞，乃引《乌生八九子》；赋雉斑者，但美绣锦臆；歌天马者，唯叙骄驰乱蹋。类皆若兹，不可胜载。递相祖习，积用为常，欲令后生，何以取正？余顷因涉阅传记，用诸家文集，每有所得，辄疏记之。岁月积深，以成卷轴，向编次之，目为《古题要解》云尔。"[①] 可见吴兢有感于长期以来诗人们不究古题本事，不研读古辞，只是根据题目望文生义写作乐府，以至于严重偏离本事。因此根据自己所学对这些古题本事、本义加以说明。在探寻本事本意时，他特别强调古辞作用。如《江南曲》解题云："右《江南曲》古词云：'江南可采莲，莲叶何田田。'又云：'鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。'盖美其芳晨丽景，嬉游得时。若梁简文'桂楫晚应旋'，唯歌游戏也。又有《采菱曲》等，疑皆出于此。"[②] 再如《乌生八九子》解题云："右古词：'乌生八九子，端坐秦氏桂树间。'言乌母生子，本在南山岩石间，而来为秦氏丸所杀；白鹿在苑中，人得以脯；黄鹄摩天，鲤鱼在深渊，人可得而烹煮之。则寿命各有定分，死生驻前后也。若梁刘孝威'城上乌，一年生九雏'，但咏乌而已，不言本事。"[③] 都是根据古辞来推断本事。

盛唐集中出现一批解题著作，说明时人很重视古乐府传统，李白古乐府学正是在这一背景下产生的。如果说那些解题著作是通过学术研究来维护古乐府传统的话，那么李白则是通过自己的古乐府创作来维护古乐府传统的。乐府诗包含题名、本事、曲调、体式、风格五个要素，这些要素对

① 丁福保：《历代诗话续编》，中华书局，1983，第24页。
② 丁福保：《历代诗话续编》，中华书局，1983，第24页。
③ 丁福保：《历代诗话续编》，中华书局，1983，第26页。

维护其自身传统起着重要作用。其中本事作用最大，使人们创作古乐府时严格遵循本事，就成了维护古乐府传统的关键。李白有计划写作古乐府，并把恢复古乐府本事本义当作重要追求。

汉魏以来，人们作古题乐府往往加入自己情感，在继续保持原有题材和主题的同时，增加或衍生出新的主题。李白在创作中往往拨开后人增加或衍生的主题，努力恢复原始主题。如《梁甫吟》，诸葛亮所作意在怀古言志，歌咏晏婴二桃杀三士的故事。后来晋陆机、梁沈约、陈陆琼所作，都偏离了本事，只有李白回归到这一本事："力排南山三壮士，齐相杀之费二桃。"并列举了姜尚、郦食其、剧孟等人的故事，抒发了怀才不遇的心情，与诸葛亮用意一致。

在无古辞借鉴时，李白努力按照该题本事去写。如《公无渡河》："黄河西来决昆仑，咆哮万里触龙门。波滔天，尧咨嗟，大禹理百川，儿啼不窥家。杀湍湮洪水，九州岛始蚕麻。其害乃去，茫然风沙。被发之叟狂而痴，清晨径流欲奚为？旁人不惜妻止之，公无渡河苦渡之。虎可搏，河难凭，公果溺死流海湄。有长鲸白齿若雪山，公乎公乎挂罥于其间。箜篌所悲竟不还。"郭茂倩《乐府诗集》《箜篌引》解题云："一曰《公无渡河》。"又引崔豹《古今注》曰："《箜篌引》者，朝鲜津卒霍里子高妻丽玉所作也。子高晨起刺船，有一白首狂夫，被发提壶，乱流而渡，其妻随而止之，不及，遂堕河而死。于是援箜篌而歌曰：'公无渡河，公竟渡河，堕河而死，将奈公何！'声甚凄怆，曲终亦投河而死。子高还，以语丽玉。丽玉伤之，乃引箜篌而写其声，闻者莫不堕泪饮泣。丽玉以其曲传邻女丽容，名曰《箜篌引》。"[①] 梁刘孝威、陈张正见两首《公无渡河》，都是极言川险不可涉，只有李白所作最接近本事，详细描写狂夫投河其妻无力劝阻的情节。

维护古乐府本事本义在于维护这些诗作所传达出来的诗教精神，李白古乐府创作特别强调了诗教意义的传达。正如宋释契嵩《书李翰林集后》云："余读李翰林集，见其乐府诗百余篇，其意尊国家，正人伦，卓然有周诗之风，非徒吟咏情性，咄呕苟自适而已。"[②] 葛立方《韵语阳秋》说得更加具体："李白乐府三卷，于三纲五常之道，数致意焉。虑君臣之义不

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷二十六，中华书局，1979，第377页。

② （宋）释契嵩：《镡津集》（文渊阁《四库全书》本）卷十六，上海古籍出版社，2003，第566页。

笃也，则有《君道曲》之篇，所谓‘风后爪牙常先太山稽，如心之使臂。小白鸿翼于夷吾，刘葛鱼水本无二’。虑父子之义不笃也，则有《东海勇妇》之篇，所谓‘淳于免诏狱，汉主为缇萦。津妾一棹歌，脱父于严刑。十子若不肖，不如一女英’。虑兄弟之义不笃也，则有《上留田》之篇，所谓‘田氏仓卒骨肉分，青天白日摧紫荆。交柯之木本同形，东枝憔悴西枝荣。无心之物尚如此，参商胡乃寻天兵！’虑朋友之义不笃也，则有《箜篌谣》之篇，所谓‘贵贱结交心不移，惟有严陵及光武。’‘轻言托朋友，对面九疑峰。’‘管鲍久已死，何人继其踪？’虑夫妇之情不笃也，则有《双燕离》之篇，所谓‘双燕复双燕，双飞令人羡。玉楼珠阁不独栖，金窗绣户长相见。’”[①] 李白古乐府创作充分发挥了维护纲常的作用，与王通《续诗》有异曲同工之妙。

与这种维护纲常适应，李白对近体诗看法也与王通相似。孟棨《本事诗·高逸第三》：“白才逸气高，与陈拾遗齐名，先后合德。其论诗云：‘梁陈以来，艳薄斯极。沈休文又尚以声律，将复古道，非我而谁与？’”[②]《中说·天地篇》载：“李伯药见子而论诗。子不答。伯药退谓薛收曰：‘吾上陈应、刘，下述沈、谢，分四声八病，刚柔清浊，各有端序，音若埙篪。而夫子不应我，其未达欤？’薛收曰：‘吾尝闻夫子之论诗矣：上明三纲，下达五常。于是征存亡，辩得失。故小人歌之以贡其俗，君子赋之以见其志，圣人采之以观其变。今子营营驰骋乎末流，是夫子之所痛也，不答则有由矣。’”[③] 这一故事正可以作为李白鄙薄声律，“将复古道”的注解。

李白《鸣皋歌送岑征君》诗云：“扫梁园之群英，振大雅于东洛。”李白正以古乐府创作维护了古乐府传统，恢复古乐府本事，发挥古乐府本义，是其古乐府学的基本内涵。其古乐府创作和古乐府学一体两面，正是其删述之志的体现。

---

① （宋）葛立方：《韵语阳秋》卷十，见（清）何文焕《历代诗话》，中华书局，1981，第557页。

② （清）丁福保：《历代诗话续编》，中华书局，1983，第14页。

③ 张沛：《中说译注》卷二，上海古籍出版社，2011，第37页。

宋人乐府文体观对其词体认知的影响

——以诗话词话中的称谓为例

黄贤忠

（重庆文理学院文化与传媒学院，重庆，402160）

摘　要： 文章从32部诗话和12部词话入手，考察乐府语义与词体的关系。“乐府”与“词”的语义混用集中于元祐至嘉定百余年间，其表现为一种明显的阶段性的私人文本中的局部共识。《乐府诗集》代表了宋人对乐府文体的成熟认知，它与宋代诗词评论者具有相似的乐府文体观。词与乐府间的内在文体关联，可以在刘勰《文心雕龙·乐府》找到源头和答案。在涉及新兴文体的认知时，对诗乐合一的维护和对礼乐功能的遵从必然会衍生出两个问题。其一，文体分类标准的冲突和混淆；其二，对雅正复古的强调与对淫乐低俗的否定。如果说前者的分歧更多体现在宋人对乐府、词体的文体归类影响上，那么后者的对立则导致了对词体吊诡的摒弃和推尊。

关键词： 文体学　宋代乐府　词学　词体观念　词话

作者简介： 黄贤忠，（1970～），男，重庆文理学院文化与传媒学院副教授。

何谓乐府？其历代的外延、内涵所指为何？历来论述虽多，然未有定论。而究其各代之所指，既有文体之内涵，亦是宫廷官署之称谓，又或所指为书名，又或所指为篇名。倘若追溯源头，似可远至上古歌谣，近及魏晋以降。宋、元、明、清之世，更与词、曲、戏剧诸文体相混淆。究其根本，实与中国古代诗乐关系，以及古老悠久的礼乐传统相为表里。通常而言，具有歌诗意义的乐府，在宋代已被新兴的词所代替，然宋人对乐府的兴趣却有增无减。据统计，宋代收录乐府的著述至少有16种

159卷之多。[①] 值得注意的是，宋代乐府一边与文化领域的诗文革新、儒学复兴等复古运动互动并进，一边却不时在理论评述中与“小词”等价并称，究竟是无意混用还是刻意为之？下文拟从32部诗话和12部词话入手，辨析其中端倪，并力图进而揭示这一现象对宋人词体观念的影响。

一 宋代诗话词话中乐府的语义内涵及其与词体的混用

严谨的做法应将所有存世的宋代诗话、词话全部纳入考察范围，逐一稽考与归纳，然囿于篇幅和规模等因素，本文选取其中较完备而又重要的44部来考察，其涵盖范围从北宋初直至南宋末。[②] 本文对乐府语义的考察集中于以下三个角度：其一是文体意义；其二是时间顺序；其三是使用语境。

首先，从检索结果看，在32部诗话中“乐府”一词出现184处。其语义分别指称汉魏乐府、南北朝乐府、唐代乐府、宋代乐府、词、宫廷机构、书名。其中指称汉魏古乐府78处，南北朝乐府19处，唐代乐府27处，宋代乐府4处。另有指称宫廷官署7处，书名27处，而指称词体则有22处。通常，使用频率的多寡取决于这个语词的主要语义和语境。据此可知，指称一种文体是乐府最基本的语意，而汉魏乐府应是“乐府”在宋代诗话中重要的核心语义概念，因为这个语义占使用总数的42%。除了指称机构、书名、宋代乐府诗等使用既少且不相混淆的义项之外，其余义项使用频率的差别并不显著。具体而言，南北朝乐府、唐代乐府、词体三义的使用比例分别是12%、18%、14%，可见三者都是乐府较为次要且常见的语义。表面上，“乐府”的多义性是宋人随意为之的结果，但若深思就会发现这种混淆均集中于相近文体之中，这暗示着它们之间似乎存在某种内在联系，或者说，因为它们本身的某些特质，而被归为一类是必然而合理的。

其次，如果将上述诗话按大致可信的时间序列排列，会发现用“乐

① 喻意志：《宋人对乐府诗所作的总结》，《天津音乐学院学报》2009年第4期。

② 具体统计数据，详见文后附录一和附录二。

府”指称词体并未持续贯穿于有宋一朝，而是呈现出某种时间序列上的阶段性。准确地说，“乐府”指称词体，集中出现于元祐元年（1086）至淳熙七年（1180）。以上述32部诗话为例，共有刘攽《中山诗话》、陈师道《后山诗话》、叶梦得《石林诗话》、吴幵《优古堂诗话》、胡仔《苕溪渔隐丛话》、陈岩肖《庚溪诗话》等6部诗话使用“乐府”指称词体。据郭绍虞考证，最早的两部诗话——欧阳修《六一诗话》编纂于熙宁四年（1071）之后，司马光《温公续诗话》编于熙宁元丰间（1071~1085），而这两部词话中并无“乐府”一词出现，更遑论指称词体。[①] “乐府”指称词体首见于刘攽《中山诗话》，郭绍虞推定其书成于熙宁元祐间，并说：“今传诗话，除《六一》《温公》而外，当以此为最古。”[②] 又据周本醇考证，《苕溪渔隐丛话》之前后集分别成书于宋孝宗隆兴元年（1163）至乾道三年（1167）[③]，郭绍虞推论陈岩肖《庚溪诗话》应成书于淳熙中期。[④] 而此后的诗话均不复再见类似指称使用。据此可知乐府和词体的混称并未贯穿有宋一代，而是集中存在和凸显于北宋元祐到南宋淳熙之间的百余年光景。

最后，从使用语境看，“乐府”与词体之间的语意等价关系颇为复杂。我们很难简单判定，这究竟是一种私人性的话语，还是一种在群体语境中业已达成的共识；究竟是一种刻意为之的做法，还是无心之失的混用；下文将从个人和群体两个层面予以分析。

就个人层面而言，在这6部用“乐府”指称词体的诗话的文本中，除刘攽《中山诗话》之外，其他5部中均有诸如“长短句”“小词”“词”“乐章”等词体别称出现。这说明“乐府”一词与词体的联系，即使是在个人独立的文本语境中，也非严格地一一对应，而是表现为一种看似随意的无心混用。

就群体层面而言，在本文选取的编纂时间集中于元祐到淳熙百年间的20部诗话中，也并非所有的作者都使用“乐府”指称词体。例如魏泰《临汉隐居诗话》中从未使用“乐府”一词，而是一直用“小词”指称词体。如：

① 郭绍虞：《宋诗话考》，中华书局，1979，第1、4页。

② 郭绍虞：《宋诗话考》，中华书局，1979，第8页。

③ 周本淳：《〈苕溪渔隐丛话前集〉成于孝宗初年说》，《文学遗产》1987年第2期。

④ 郭绍虞：《宋诗话考》，中华书局，1979，第96页。

荆公妻吴国夫人，亦能文，尝有小词约诸亲游西池句云："待得明年重把酒，携手，那知无雨又无风。"皆脱丽可喜也。[①]

此外，蔡绦《西清诗话》、吴可《藏海诗话》、周紫芝《竹坡诗话》等7部诗话虽均有涉词评论，但也都未用"乐府"一词，而是使用"长短句"或"小词"等各种别称。这表明用"乐府"指称词体，虽凸显于元祐到淳熙的百年之间，但并未形成完全的群体共识，而是仅流通于部分文人间的语境中。将上述情形与"南朝乐府""唐乐府"等语义比较，会发现"南朝乐府""唐乐府"与"乐府"间的语义联系是稳固而确定的，而"乐府"和"宋词"之间的语义联系则显得随意、松散和不完全通约。如果考察32部诗话中所有涉及词体的称谓，则会发现除了那些完全没有提及词体的文本之外，"词"一直是词体最为稳定的称谓。从统计数据看，"词"（含"小词"）在32部诗话中，指称词体一共出现184处，这一数字远高于用作词体别称的"乐府"162次。而且这个称谓在南宋淳熙之后，直至南宋末，几乎完全取代了其他的称谓，成为词体唯一的专用称谓。事实上，我们在检索中已发现，虽然词体的别称林林总总，但是它们在时间序列上仍然表现出了显著的规律性。例如"曲子"在上述32种诗话中基本没有出现过；而"小词"在南宋淳熙之后，逐渐消失；"诗余"极少出现在宋代的诗话中；"长短句"则常见用于元祐和南宋绍兴之间。这一切都表明宋人对词的文体认知在北宋元祐之后已渐趋稳定和统一，而"词"则作为词体最主要的称谓一直持续到南宋结束。称谓的稳定既说明宋人词体观念的确立，也表明宋人对词体是有共识的称谓的。那么，据此看来，"乐府"和其他词体称谓的混用，非但不是一种个体无心的随意行为，反而更像是一种刻意为之，寓意深刻的做法。

如果把考察范围扩大到12部词话，会发现情形也颇为相似，只是时间被延长至宋宁宗嘉定十五年（1222）。在5部词话中有用"乐府"指称词体的现象，而"乐府"的用法和多义性仍与在上述32部诗话中的表征类似。例如，在这些词话中，我们会发现"乐府"与词体的指称关系仍然没有形成全体共识；仍然表现出前文提及的集中凸显于元祐至淳熙的时间阶段性；在涉及词体的私人语境中的类似的混用；"乐府"的其他语义仍旧

① （宋）魏泰：《临汉隐居诗话》，见何文焕《历代诗话》，中华书局，2004，第333页。

表现出稳固而确定的联系；“词”作为词体的专用名词仍然稳定而持续。从12部词话的统计数据看，“乐府”作为“宋词”语义的用法共有17处，作为“汉魏乐府”语义的用法有51处，而“长短句”33处，“小词”26处，而兼有歌词、文词语义的“词”则出现近600处。据此，我们有理由认为混用有时是蓄意的，因为不管是在诗话中，还是在词话中，尽管词体的语义已经与“词”“长短句”等专属称谓紧密而稳定地联系起来，但有些人仍然坚持使用“乐府”指称词体。显然，即使承认偶有混用的可能，我们无法否认有时宋人刻意为之的意图也是非常明显的。值得注意的是，在上述5部词话中，有些文本开始用诗的标准评价词体，并借此建立了词体与乐府歌诗的渊源与关系。

> 闺词牵于情，易至诲淫。马古洲有一曲云：“睡鸭徘徊烟缕长，日长春困不成妆。步欺草色金莲润，撚断花须玉笋香。轻洛浦，笑巫阳，锦纹亲织寄檀郎。儿家门户藏春色，戏蝶游蜂不敢狂。”前数语不过纤艳之词耳，断章凛然，有以礼自防之意。所谓发乎情，止乎礼义，近世乐府，未有能道此者。①

上述例子表明，“乐府”与词体的联系即使是松散而随意的，或者说尚未形成完全的群体语义共识，但是我们必须承认，这种联系明显是有意为之。此外，随着对这个问题思考的深入，我们会发现这种联系不仅是有意为之，而且在其背后有着更为深刻的文化根源和文体成因。

至此，本文对上述现象做一个小结：首先，通过对44部贯穿宋代的诗话、词话的检索，可以发现宋人笔下的“乐府”兼有汉魏以至宋代各个时期配乐的歌诗，以及词、宫廷机关、书名等多重语义。其中“汉魏古乐府”是“乐府”最主要的指称，南北朝以至唐代歌诗与“乐府”的联系是稳固而确定的。乐府作为宫廷机构和书名偶被提及。其次，“乐府”指向“宋词”的语义关系并未取得全体成员的共识，其语义在私人文本中不稳定地被混用，甚至也未能完整地贯穿于有宋一代。但不可否认，在宋代的某些时间段中，“乐府”和词体的联系表现出了特别明显的局部共识。

---

① （宋）魏庆之：《魏庆之词话》，见唐圭璋《词话丛编》，中华书局，2005，第213~214页。

再次，“乐府”与词体的联系虽然表面上是松散、随意的，但也有更多迹象表明，这种称谓联系一方面的确缘于人们刻意为之的牵扯，但另一方面，它们之间本身就有着某种古老的不可分割的内在联系。

下面的问题是，这种貌似随意的混用背后究竟隐藏着两种文体间什么样的共性？“乐府”能够指称词体是否有其必然性？这些问题和词与乐府之间阶段性的局部共识是否有着内在联系？如果有，那么它们的文化渊源和文体成因又是什么？

二　乐府和词体之间的文化渊源与文体共性

近年来学界对宋人乐府观念的研究成果颇多。喻意志认为：宋代书目在著录经部的乐书类典籍时，其收录范围较前人有了更大的扩展。“除收录有关宫廷雅乐的著作外，亦明显增入了俗乐的内容。”① 罗旻则从精神旨趣、诗乐关系、乐府功能等多个角度，阐述宋人乐府观念中对乐府精神的溯源与典范的选择，以及宋代乐府诗对古乐府美刺传统的发扬。② 王辉斌认为：“姚铉《唐文粹》、李昉等《文苑英华》、郭茂倩《乐府诗集》三部宋人总集，均对汉唐乐府进行了关注，……但三部总集在对唐人乐府诗的收录方面，却存在着诸多不同之处，表明姚铉、李昉、郭茂倩等人对于‘乐府’的认识并非一致，更有甚者是模糊不清。”③ 本文认为从文体学的角度来说，王辉斌的研究值得关注。因为编纂总集不仅是收录作品，也是对作品文体属性的归纳和判定。姚铉《唐文粹》、李昉《文苑英华》、郭茂倩《乐府诗集》三书对乐府歌诗收录内容和标准的不一致，的确反映了宋人对此问题认知的分歧，但本文认为这种不一致恰恰解释了“乐府”与词体语义关联一直未能取得全体共识的原因。仔细考究，就对宋人乐府观念的体现而言，上述三书的价值和意义大不一样，而且他们之间对乐府看法的分歧被夸大了。显然，《乐府诗集》的价值和代表性是至关重要的，它对另外二书中乐府观念的涵盖和兼容是可以解释的，所以它更适合用来考察宋人的乐府观念。

从时间先后看，《文苑英华》编成于雍熙三年（986），《唐文粹》成

① 喻意志：《〈乐府诗集〉成书研究》，上海师范大学博士学位论文，2002，第61~62页。

② 罗旻：《宋代乐府诗研究》，北京大学博士学位论文，2002。

③ 王辉斌：《宋人的乐府观与乐府诗创作——前者以宋人三部总集为例》，《南都学坛》2010年第5期。

于大中祥符四年（1011），《乐府诗集》成书于北宋神宗至徽宗时期。据此而言，集大成的《乐府诗集》包含对前两部书的继承。[①] 从编纂目的和体例看，《文苑英华》是奉旨为文而作。“上（宋太宗）以诸家文集其数实繁，虽各擅所长，亦榛芜相间，乃命翰林学士宋白等精加铨择，以类编次，为《文苑英华》。”[②] 其编纂体例踵武《文选》，故可知“以文为宗”是《文苑英华》的乐府标准。而《唐文粹》据称“是编文赋惟取古体，而四六之文不录，诗歌亦惟取古体，而五七言近体不录”。[③]《唐文粹》的复古旨归由此可见。而《乐府诗集》则以裒辑古今乐府歌诗为己任，前人以为“其解题征引浩博，援据精审，宋以来考乐府者无能出其范围。”[④] 从规模看，《文苑英华》总计 1000 卷，其中乐府 20 卷，歌行 20 卷；《唐文粹》总计 100 卷，乐府 2 卷；《乐府诗集》共计 100 卷，全为乐府歌诗。最后，从收录时代范围看，《唐文粹》全为唐代乐府诗歌；《文苑英华》虽然收录范围稍广，但也有半数是唐代乐府诗歌，且以存文为主，收录既不全面，也难称详尽。而《乐府诗集》不仅上溯上古，下迄五代，题解、作品，巨细无遗，而且始终立足于乐府歌诗的本位立场。所以，不管是从何种角度考量，《乐府诗集》都代表了宋代较为全面而成熟的乐府观念。

纵观《乐府诗集》收录作品之范围与体例，可以归纳出郭茂倩始终坚持的三点乐府文体标准。其一，强调诗乐合一的乐府观。

> 凡乐府歌辞，有因声而作歌者，若魏之三调歌诗，因弦管金石，造歌以被之是也。有因歌而造声者，若清商、吴声诸曲，始皆徒歌，既而被之弦管是也。有有声有辞者，若郊庙、相和、铙歌、横吹等曲是也。有有辞无声者，若后人之所述作，未必尽被于金石是也。新乐府者，皆唐世之新歌也。以其辞实乐府，而未常被于声，故曰新乐府也。[⑤]

---

① 喻意志：《〈乐府诗集〉成书研究》，上海师范大学博士学位论文，2002。

② （宋）李焘：《续资治通鉴长编》，见《四库全书》314 册，台湾商务印书馆，1982，第 399 页。

③ （清）纪昀等编《唐文萃提要》，见《四库全书》1343 册，台湾商务印书馆，1982，第 8 页。

④ （清）纪昀等编《乐府诗集提要》，见《四库全书》1347 册，台湾商务印书馆，1982，第 1 页。

⑤ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2007，第 1263 页。

不论是先诗后乐，还是先乐后诗；不论是随意徒歌，还是歌乐齐作；郭茂倩认为乐府歌诗均须坚持诗乐合一的标准。即使是针对或以为不能歌唱的“新乐府辞”，他也肯定它们的乐府属性，显然，他认为这些作品皆是“唐世之新歌也”。

其二，强调对古代礼乐制度的遵从。近年来有学者指出，郭茂倩对乐府歌诗的十二类划分充分体现了他对乐府歌诗礼乐功能的遵从。这十二类乐府分别对应着不同的礼仪功能，其编排的先后顺序体现了它们在礼仪制度中的重要程度。他认为郭茂倩将郊庙歌辞、燕享歌辞置于总集之首正是基于这个用意，而其他十类也大致以仪式功能之重要程度为序。

> 而琴曲歌辞、杂曲歌辞、近代曲辞、杂歌谣辞、新乐府辞，虽然没有像郊庙、燕射歌辞那样有十分明晰的仪式功能记述，但“近代曲辞”所配合的“燕乐”即是隋、唐宫廷宴乐，乐、舞、歌辞往往由帝王亲自参与制定，如《纪辽东》《江都宫乐歌》《水调》相传为隋炀帝亲撰；《破阵乐》由唐太宗创制；《回波乐》曾为中宗内宴所歌。另外如《圣明乐》《大酺乐》《千秋乐》及新乐府辞中的《乐府新歌应教》《圣寿无疆词》等，顾名思义，亦当为服务仪式而作。[①]

其三，强调“以调系辞”的传统惯例。《乐府诗集》总体上保持着如下体例。首先，所有歌诗大类依照礼仪功能的重要性排序；其次，每一大类中再以曲调名为子目；最后，所有同名作品再按作者时代先后为序，同调名之作悉数归于其下。这种体例充分体现了编纂者“以调系辞”的理念和对歌辞音乐属性的强调。

如果我们认同《乐府诗集》对宋人乐府观念和收录标准的代表性，并将其与前文提及的诗话词话中的乐府内涵对照，我们会发现郭茂倩与那些诗词评论者具有极其相似的乐府文体观。据此推论，宋人的乐府观念很可能正是成熟于以元祐为中轴的神宗至徽宗期间，因为巧合的是，《乐府诗集》的编成时间正好与“乐府”、词体语义混用的时代相重叠。不过本文更想指出的是，在这种乐府观中最根本的核心理念就是诗乐合一的标准，正是基于这个原因，“乐府”一词才可以完全涵盖词体的文体内涵。众所

① 杨晓霭：《郭茂倩的声诗观与〈乐府诗集〉的编纂》，《西北师大学报》2016年第1期。

周知，在《乐府诗集》的《近代曲辞》中，收录了不少唐代的词作。何以如此？因为从配乐而歌的乐府标准来看，这些歌词和汉魏以来的乐府歌诗并无任何的本质不同。甚至更进一步说，从基本的文本形式构成要素看，乐府和词体在很多方面均完全一致。例如，（1）配乐而歌的诗乐关系；（2）稳定的曲调和调名；（3）参差不齐的语言形式和相对稳定的文本格式；（4）在同一调名下，大量的不断被更替和新作的歌词。或许有人会举证说词体所配合的音乐是隋唐以来新兴的燕乐，而乐府所配合的是汉魏以来的清商乐。但问题是在宋代以前的诗辞收录中，音乐类型并不是乐府文体的判定标准，最多只是小类的区分依据，通过思考下列问题，这个结论会变得清晰而有力。其一，为什么隋唐时期的乐府诗不算词？其二，《乐府诗集》收录的范围起于远古，止于五代，其中的音乐类型和曲调调式何曾统一？其三，上古、中古、隋唐的音乐差异何时被当作过判断乐府的标准？所以，乐府的概念固然与音乐有关，但是与音乐类型和时代阶段并无任何必然的实质性联系。而这一点正是“乐府”和“宋词”等价关系在宋人心目中存在阶段性局部共识的文体成因。

更重要的是，关于这两种文体间的内在关联，我们在《文心雕龙·乐府》中找到了源头和答案。细读这部关于乐府的最早的理论巨著，以及其中对乐府要义的论述，我们会发现刘勰在其篇首就已明确指出了乐府的文体本质，“乐府者，声依永，律和声也。”[①] 其首段从“钧天九奏，既其上帝”以至“志感丝篁，气变金石”，刘勰通篇强调的都是乐府古老悠久的诗乐传统，以及诗乐不可分离的紧密关系。至于音乐的时代、作者的身份、地域的差别，非但不是判定乐府的标准，反而是乐府歌诗源源不竭的渊薮。而对那个令后人困扰不已的问题——究竟何为文体意义的乐府，刘勰在原文中却并无详尽、严格之界定。对此，王小盾提炼的结论是：《文心雕龙·乐府》从三个角度回答了“乐府”是什么。其一，从作品看，乐府包括吟咏、歌唱、演奏等方面，是音乐与文学的结合。其二，从文体看，乐府是一种介于诗、赋之间的重要的韵文文体。其三，从制度层面看，礼乐是乐府的主要职掌。采集民歌是乐府的重要职能。乐府机关是朝廷振兴礼乐必需的创举，只有“诗声俱雅”，才能符合礼制的需要。[②] 倘如

① 杨明照：《增订文心雕龙校注》，中华书局，2005，第82页。

② 王小盾：《〈文心雕龙·乐府〉三论》，《文学遗产》2010年第3期。

我们以上述所论去考察《乐府诗集》的编纂体例和规则，其可谓萧规曹随，一以贯之。所以，我们应该从根本上意识到，在刘勰的观念中乐府并非一种纯文本的文体分类标准。正如王小盾所说，后人的确是以此为基础，使用着更加宽泛意义上的乐府概念。

> 《文心雕龙》的这种"乐府"观是具有代表性的。汉以来，人们的确在以下四个含义上使用了"乐府"一名：其一，以它指称汉魏六朝的宫廷音乐机关；其二，以它指称在这种音乐机关中演唱的歌辞；其三，以它指称通过乐府歌唱而形成的一种诗体，包括历代文人对这种诗体的拟作；其四，以它指称一般意义上的歌辞。[①]

通过上述的梳理，可知《乐府诗集》的编纂规则，宋人对"乐府"内涵的多义理解和使用，以及用"乐府"指称词体等所有观念都是以上文所论作为文体理论依据而发展起来的。这种理论依据与诗乐合一的文化传统，以及宋人对上古礼乐制度的推崇，共同构成了乐府和词体间阶段性局部共识的文化渊源与文体成因。

三 宋代乐府观念对词体认知的正反影响与根源

基于前文的论述，本文至此得出这样的推论：自刘勰以来逐渐累积发展的乐府观念对宋人文体判断的影响，最终可以被简化为两个核心理念——对诗乐合一的维护和对礼乐功能的遵从。正是这两个理念标准在涉及对包括词体在内的新兴文类的文体认知和分类时衍生出两个方面的问题。一方面，音乐文学和纯文学的分类毕竟不属于同一个系统，在崇文或重乐之间的平衡与选择，必然导致两种文体分类标准的冲突和混淆；另一方面，对礼乐功能的遵从必然会发展为对雅正与复古观念的强调，对淫乐与低俗趣味的否定。下文将从这两个方面分析宋代乐府文体观念对宋人词体认知的影响。

这里我们先分析崇文与重乐间的冲突所造成的影响。有研究指出，刘勰在文体分类时采用了兼收并蓄的中庸立场。[②] 刘勰并未收录过文集，所以他将如何付诸实践我们不得而知，而萧统《文选》的分类则明显表现出

---

① 王小盾：《〈文心雕龙·乐府〉三论》，《文学遗产》2010 年第 3 期。

② 王小盾：《〈文心雕龙·乐府〉三论》，《文学遗产》2010 年第 3 期。

对文的重视。在《文选》中，乐府实际上被萧统内置于诗歌大类之中，《文苑英华》《唐文粹》收录乐府的做法实质上体现了对《文选》崇文立场的继承和延续。事实上，在后世长期的文体分辨和归类实践中，“诗”和“乐”的双重标准很难始终保持平衡和兼容，多数时候是有所偏颇的，并进而导致对音乐文学的文体分类混淆。这里仍以乐府歌诗为例，若问诗与乐府究竟有何不同，刘勰答曰：“昔子政品文，诗与歌别；故略具乐篇，以标区界。”[①] 据此可知，刘勰判断诗与乐府的尺度其实使用的是刘向父子编纂《七略》时的标准，即四言古诗和配乐歌诗的区别。但后人若以此为据区分词体与乐府，除了所谓雅俗、正变之辨外，则无从下手。整体而言，在中国古代文化的历史进程中，音乐、礼仪制度与文辞的关系一直沿着一条渐行渐远的道路发展。往上看，在士大夫精英的上流社会，书面的文本系统保持着强大的稳固性和权威性；往下看，在市井小民的底层社会，乐和礼的系统却有着越发明显的世俗化、娱乐化的倾向。所以，“随着与歌辞相配的礼乐要素自身在历史长河里散佚，这些在当时看来清楚明了因而可以次要考虑的音乐形式也一同消散了。此时，后人不仅失去了理解这些分类差别的历史文化环境和语境，就连原本行之有效的文体分类法也一并失效”。[②]

就词体而言，我们若以作品的收录编纂为视角，去观察唐代文人对词体的文体判断，会发现“唐人对曲辞文体属性的总体态度是忽略和漠视，但不同群体的具体认识存在着显著差异。习惯为文的士人群体态度复杂，一些人对此漠然置之，另一些觉察者对此则各持己见，甚至看起来自相矛盾，除此之外的多数人则完全忽略这一考虑”。[③] 换言之，大部分唐人在多数时候对词的文体独立性是忽略的。从五代到北宋初期，词体名称不一正是源于文体分类标准在崇文或重乐之间的徘徊不定，最终难以达成共识。词之所以在五代被称为“曲子”，宋代以后被称为“乐章”、小词、词、长短句等，这其中固然有个人习惯，但更重要的原因还是与人们对词体的文体认知和共识有关。从具体的词作收录来看，北宋晏殊、欧阳修、王安

① 杨明照：《增订文心雕龙校注》，中华书局，2005，第 82 页。

② 黄贤忠：《论唐人对曲辞的文体判断及其理据与分歧：以曲辞在唐代文献中的著录为核心》，《西南大学学报》2016 年第 6 期。

③ 黄贤忠：《论唐人对曲辞的文体判断及其理据与分歧：以曲辞在唐代文献中的著录为核心》，《西南大学学报》2016 年第 6 期。

石、苏轼等人对自己的词作或者根本不收，或者择要并入其文集之中。总之，除了柳永之外，并无作者有自己编订的单行别集问世。此外，在宋代，个人词作别集的命名也各有不同，有称“某某词”“某某乐府”“某某曲”“某某长短句”等等。[①] 以上种种现象都证明，诗、乐兼顾的做法最终在处理新兴文体的分类时，必然会遭遇标准不一的冲突。无论是词和“乐府”的等价关系不能获得全体成员认同，还是词体被称为“乐府”时所表现的某种程度的随意性，究其根本，正因为乐府的定义并不是一种纯粹立足于文本，用来判定文体归属的分类准则。

不过，我们也应注意到，在中国古代的文体分类理论和实践中，一旦某类文体的作品数量多到一定程度，类聚区分的原则就会成为首选的文体分类方式，所以随着宋词数量的增多和大量别集的刊刻，词体的文体独立性终于显现。与之对应的现象是，由歌辞之义转变而来的“词”成了词体日益稳定的专属称谓。从北宋后期开始，“词”作为词体的专用名已获得了人们完全的群体共识，而此时再反观那些把词称为“乐府”的做法，评论者内心崇文复古的主观意图也就更加明显了。

如果说崇文与重乐的分歧更多体现在宋人对乐府、词体的文体归类影响上，那么基于礼乐制度的雅俗对立则直接导致了对某些音乐文体的摒弃和推尊，因为风教与美刺功能直接关乎一种文体存在的文化意义和社会价值，它是一种书面文体得以长期存在的现实基础和合法性保证。这种观念和它们间的内在渊源在中国传统文化的土壤里根深蒂固。从《文心雕龙》原道、宗经、征圣的基本宗旨中我们可以看出刘勰对这个理念有多么的恪守和笃定，自然而然，刘勰对乐府的礼乐功能与文化价值的强调也必然会贯彻于《文心雕龙·乐府》篇中。在对秦汉以至魏晋的乐府源流梳理中，刘勰一直强调的要旨是诗乐虽有正变，世风虽有陵替，但雅、俗之辨绝不可废，并且在最后，他将这一切与乐府最重要的功能——维系礼乐制度联系起来。他归结为：“八音摛文，树辞为体。讴吟坰野，金石云陛。韶响难追，郑声易启。岂惟观乐？于焉识礼。”[②] 纵观中国古代诗歌的理论发展史，诗歌与乐府的社会价值、文化意义亦始终紧紧地和礼乐风教联系在一起。从《尚书·尧典》的经典训示“诗言志，歌永言，声依永，律和声，

---

① 参见王兆鹏《词学史料学》，中华书局，2009，第161~235页。邓子勉《宋金元词籍文献研究》，上海古籍出版社，2008，第22~42、52~72页。

② 杨明照：《增订文心雕龙校注》，中华书局，2005，第83页。

八音克谐，无相夺伦，神人以和”，到《左传·襄公二十九年》中对吴公子季札观乐记述，再到荀子《乐论》对音乐功效的阐释，再到班固对《诗经》采风传统的解读，再到《毛诗大序》中汉儒对“诗六义”的演绎，无论何时，风教美刺功能始终被评论者奉为诗歌和乐府的圭臬。对照以下引文可以发现宋人对乐府的推崇正是植根于这个世代累积的文化传统中。

> 诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。情发于声，声成文谓之音。治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。①
>
> 诗官采言，乐盲被律，志感丝篁，气变金石。是以师旷觇风于盛衰，季札鉴微于兴废，精之至也。夫乐本心术，故响浃肌髓，先王慎焉，务塞淫滥。敷训胄子，必歌九德，故能情感七始，化动八风。②

长期以来，正是对雅正理念和风教功能的强调，直接导致文人对某些音乐文学的价值低估和摒弃，而最明显的后果是影响了作品的收录和传播。例如，唐五代的词人往往随手扔掉自己写作的歌辞，大量的唐五代词作不被收录，亦源于此。一个最出名的例证是，好为艳词的晋相和凝，“洎入相，专托人收拾焚毁不暇”（《北梦琐言·卷一》）。甚至风流旷达的欧阳修也未把自己的词作收入自编的《居士集》中。不仅如此，事实上，苏轼、晏殊、王安石、秦观等人的词作虽然都流传于世，但也多是后人辑轶别出，而非他们亲为自编。再如“小词”之类的称呼，正缘于文人视词体为淫歌艳曲，故而加以蔑称。“钱思公虽生长富贵，……言平生惟好读书，坐则读经史，卧则读小说，上厕则阅小辞。”③ 由此可见，宋代士

---

① （汉）毛亨传，（汉）郑玄笺，（唐）孔颖达疏，（唐）陆德明音义《毛诗注疏》，见《四库全书》69册，台湾商务印书馆，1982，第116~119页。

② 杨明照：《增订文心雕龙校注》，中华书局，2005，第82页。

③ 邓子勉：《宋金元词话全编》，凤凰出版社，2008，第53页。

大夫对词体评价和态度何其负面。在很长时间里，宋人强调雅正的乐府观念影响了对他们词体的接纳和认知，这也是很多人不喜填词，贬低词体，不把词视为“乐府”的重要原因。

然而吊诡的是，物极必反，随着宋人对词体的介入越来越多，强调雅正和复古的观念对词体推尊的正面影响也越来越多地显现出来。宋人乐府观念中对雅正的强调，以及通过对乐府和词体历史渊源的梳理和建构，不仅让推尊词体的做法有了坚实的文论基础，而且更具备了合乎道统的宏大意义。我们可以在诗话、词话中轻易地找到不少阐释和肯定二者内在源流关系的论述。面对宋人纷纷将词体和乐府的渊源追溯至唐代、汉魏，以至孔子的论断，张侃则干脆直接把词与乐府的源流扎根于虞舜之世。

> 陆务观自制近体乐府，叙云：“倚声起于唐之季世。”后见周文忠题谭该乐府云：“世谓乐府起于汉魏，盖由惠帝有乐府令，武帝立乐府，采诗夜诵也。”唐元稹则以仲尼《文王操》、伯牙《水仙操》、齐牧犊《雉朝飞》、卫女《思归引》为乐府之始。以予考之，乃赓载歌，熏兮解愠，在虞舜时，此体固已萌芽，岂止三代遗韵而已。二公之言尽矣。然乐府之坏，始于玉台杂体。而后庭花等曲流入淫侈，极而变为倚声，则李太白、温飞卿、白乐天所作《清平调》《菩萨蛮》《长相思》。我朝之士，晁补之取《渔家傲》《御街行》《豆叶黄》作五七字句，东莱吕伯恭编入《文鉴》，为后人矜式。[①]

大量的文献表明，他的观点在宋代并非个案，而且影响深远。似乎乐府和词体的关系也总是循环地陷入这样的往复纠缠之中，一方面，与乐府的联系让词体逐渐获得了被肯定的文体独立性与合法性；另一方面，正是因为这种联系，不时又会让后人对词体的独立性产生理由充足的质疑。但无论如何，宋人乐府观念中礼乐因素的注入对词体推尊的影响不仅是积极的，而且是至关重要的，因为合乎礼乐规范是词体进入宋代士人群体的必要基础。

不仅如此，强调雅化，推尊词体的意图也可以从宋代文人的诗话、

① 唐圭璋：《词话丛编》，中华书局，2005，第189页。

词话等理论表述中找到证据。如苏轼屡屡通过“文以载道”“诗词同源”“词为诗裔”等核心话语建立诗、乐府与词之间的继承关系，从而来推尊词体。[①]有着类似理念和做法的人并不仅限于词坛领袖苏轼，虽然晏几道并非苏轼的好友，但类似的观点在他的《小山词自序》中也赫然在目。

> 补亡一编，补乐府之亡也，叔原往者浮沉酒中，病世之歌词，不足以析酲解愠，试续南部诸贤绪余，作五七字语，期以自娱，不独叙其所怀，兼写一时杯酒间闻见，所同游者意中事。尝思感物之情，古今不易，窃以谓篇中之意，昔人所不遗，第于今无传尔。故今所制，通以补亡名之。[②]

黄庭坚补充说：“（晏几道）乃独嬉弄于乐府之余，而寓以诗人之句法，清壮顿挫，能动摇人心，士大夫传之，以为有临淄之风耳。”[③]

如果说苏轼、晏几道等人仅仅是个案，那么彭国忠的《元祐词坛研究》则从整体上论述了这一时期的词坛最新风貌和动向。他总结说：

> 盖元祐词坛的总体风貌有两大突出的表征，其一曰“以诗为词”的共同倾向，其二曰风格的多样并存。时人及后人评苏轼之词，每曰：“以诗为词”；黄庭坚评晏几道词，曰：“寓以诗人之句法”；而晁补之评山谷词，亦曰：“著腔子唱好诗”；人评后山之词，又曰：“妙处如其诗”；评李之仪词：“直是古乐府俊语”；评释仲殊：“非世俗诗僧比”；贺铸自谓其作词：“吾笔端驱使李商隐、温庭筠，常奔命不暇。”无论是他们自评，还是他人，后人评他们；无论是从肯定的意思出发，还是寓含微词，总是以诗为参照系，以诗的标准衡量他们的词，认为他们的词具有诗歌的特征。[④]

---

① 黄贤忠：《苏词变革的儒学复兴实质及其双重典范意义》，《中国韵文学刊》2013年第2期。

② （宋）晏几道：《小山词自序》，见张惠民《宋代词学资料汇编》，汕头大学出版社，1993，第194页。

③ （宋）黄庭坚：《小山词序》，见张惠民《宋代词学资料汇编》，汕头大学出版社，1993，第194页。

④ 彭国忠：《元祐词坛研究》，华东师大出版社，2002，第44页。

按照王兆鹏的观点，继元祐词人群体之后是位列第三代的南渡词人群体和第四代的中兴词人群体，他认为前者重新“发现苏轼，并沿着苏词的‘诗化’方向前进，把词当作诗来写，其词可歌却不追求入乐歌唱，重在发挥词的抒情言志功能，从而把一度冷落了的苏轼开创的抒情范式经过充实提高后直接传给后来的辛派词人”。[①] 后者则花开两支，“以辛弃疾为领袖的英雄词人禀承苏轼的抒情范式，沿着南渡志士词人的创作方向，写‘豪气’词、‘诗化词’。他们把词的表现功能发挥到最大限度，词不仅可以抒情言志，也可以同诗文一样议论说理。……姜夔则远承周邦彦写‘雅词’、‘乐化词’，而自树一帜，与其追随者史达祖、高观国、卢祖皋、张辑等人别成一派，而与辛派形成双峰对峙之势”。[②] 现在，让我们回头对照本文之前对“乐府”在诗话词话中的检索结果，会发现凸显于元祐到嘉定之间的词体和“乐府”混用的表征与王兆鹏所述的宋词发展历程是不谋而合的。而这个过程就是词体经由“乐府”的推尊，并进而走向文体独立的过程。更多关于宋人推尊词体的路径及其对宋人词体观念建构的意义，王昊《论宋人词体观念的建构》于此论述甚详。[③]

结　语

值得关注和强调的是，宋人将词体与乐府联系的尊体行为，并不是一个孤立的异想天开的文体与文学复古，它契合了自从中唐以来的古文复兴运动、诗文革新运动、儒学复兴运动，乃至从元祐以来的词体变革和词人群体的雅化转向。这些冥冥中的暗合也完美而合理地解释了为什么用“乐府”指称词体集中凸显于北宋元祐到南宋嘉定的百余年之间。

相信多数人会认同，古文复兴运动、诗文革新运动，还有新乐府运动，本质上是以恢复古制和重建上古政治秩序为目的的政治和思想运动，而作为其具体载体的文化和文学运动肇始于中唐，成功于北宋欧阳修的时代。作为继承欧阳修文坛领袖地位的苏轼，其重要的文学意义正是在于他倡导并实践了对词体的变革。回顾对这些领域和这一时期的研究，会发现

---

① 王兆鹏：《论宋词的发展历程》，《暨南学报》2000年第6期。

② 王兆鹏：《论宋词的发展历程》，《暨南学报》2000年第6期。

③ 王昊：《论宋人词体观念的建构》，《中国文化研究》2004年第2期，第43~49页。

所有的线索都把词体雅化的起点指向了元祐年间。元代郝经从宏观的角度勾勒了这个伟大思想文化运动的轮廓。他说：

> 唐业中衰，所尚者诗文，所尊者佛老，……韩文公起，横身而争之，累九鼎而不移，触万死而不回，收人心于既流，然后圣人之道巍然自立，故立圣人之道者，莫如韩文公，厥后陵夷于晚唐，夺攘于五季，宋兴，欧苏则为之藻饰，周邵则为之推明，司马则为之经济，程张则为之究竟，天理昭明，人心泰定，故羽翼圣人之道者，莫如宋诸公如是。①

而作为元祐词坛领袖的苏轼，他的词作旨归也与这个时代的文化精神紧紧相连。“事实上，从更大的时代背景来看，苏轼对词的变革并不是一个孤立的事件，它是11世纪中叶整个宋代士人精英群体在如何构建完美社会的思想基础分裂后，儒学复兴运动开始由‘外王’向‘内圣’阶段转换的一部分。1058年是一个重要的时间分水岭，这一年王安石上《万言书》开启了熙宁变法的序幕，苏轼兄弟、程颢、张载同于1057年及第。在之前十多年里，邵雍、张载一直思考着天道和圣人之道的结合，王安石推出了自己的内圣之学，程颐在1059年落榜后潜心于理学的研究，不久，苏轼从他父亲手中接过了《易传》的任务。……巧合的是，从苏轼词作的编年来看，除一首之外，其余的创作时间均在熙宁元年之后，但这不能简单地被解释为一种时间上的巧合，因为时代思潮的大背景已经决定了，作为一个熙宁变法的反对者和仕途的失败者，苏轼对词的变革实际上已经成为他‘内圣’探求过程中的重要组成部分，他的词作在一定程度上必定会体现他对圣人之道的思考和实践。”②

事实上，宋人乐府文体观对词体的影响并不会就此结束。在此后，元、明、清三代，这种观念一直通过创作、评价、文体认知等多个层面，深远地影响后世的词学发展。这些影响不仅具体表现在对词体风格的要求，还表现在对词体地位的评定；对词与音乐关系的理解；对词体文本化与音乐化；以及词体起源等一系列的焦点问题上。

---

① （元）郝经著，秦雪清点校《郝文忠公陵川文集》，山西古籍出版社，2006，第367页。

② 黄贤忠：《论苏词变革与宋代儒学复兴的内在联系及其思想旨归》，《孔子研究》2013年第6期，第90页。

附录一：《32种诗话中乐府语义用法统计》

作者生卒年	作者和书名	汉魏乐府	南朝乐府	唐新乐府	宋代乐府	词	宫廷机构	书名	词体别称	备注：文本中，有无使用诸如长短句、诗余、诗余、词、小词、曲子、曲词等词体别称。
1007～1072	欧阳修《六一诗话》									杂称均未出现，只有偶尔使用“文词”之意。
1019～1086	司马光《温公续诗话》									同上
1023～1089	刘攽《中山诗话》			1		2				其中未见长短句、曲子词等称谓，其中多次用到“词”，但并不使用其文体之意。
1044～1109	魏泰《临汉隐居诗话》	1	1	1					2	小词2处，其余为文词、歌词之意。
1053～1101	陈师道《后山诗话》					1			20	其文中有“词”字23处，约有20处都是指词体。
1069～1120	唐庚《唐子西文录》	4						1		使用“词”字7处，均为文词、歌词之意。
？～1132	吴开《优古堂诗话》	4	2			2		1	2	长短句2处，词2处，其余文词之意16处。
1077～1148	叶梦得《石林诗话》					5			2	文中“词”字11处，有2处是指词体。余皆歌词之意。

续表

作者生卒年	作者和书名	汉魏乐府	南朝乐府	唐新乐府	宋代乐府	词	宫廷机构	书名	词体别称	备注：文本中，有无使用诸如长短句、诗余、诗余、词、小词、曲子、曲词等词体别称。
1080？～1145后）	张表臣《珊瑚钩诗话》								1	文中“词”字13处，小词1处。
1084～1145	吕本中《紫微诗话》									杂称均未出现，只偶见使用“文词”之意。
1085？～1144	朱弁《风月堂诗话》	1							2	长短句1处，词文体用法2处，文词之意10次。
1089？～1150？	许顗《彦周诗话》	1	1	3			1	1	1	长短句2次，小词1处，其余30处词字，皆为文词之意。
1082～1155后	周紫芝《竹坡诗话》			1	3				10	文中有“词”字14处，有小词3处。另有7处是指词体。余皆歌词之意。
1097～1158后	蔡絛《西清诗话》								2	文中有“词”字19处，有2处指词体。余皆文词或歌词之意。
（1109）进士	吴可《藏海诗话》	1							2	2处指称词体。
成书于1142～1157后	张戒《岁寒堂诗话》	1		3			1			使用词字27处，都是文词之意。
1106？～1158	黄彻《䂬溪诗话》									词字7处，皆文词、歌词之意。

续表

作者生卒年	作者和书名	汉魏乐府	南朝乐府	唐新乐府	宋代乐府	词	宫廷机构	书名	词体别称	备注：文本中，有无使用诸如长短句、诗余、诗余、词、小词、曲子、曲词等词体别称。
1147 年前后在世	吴聿《观林诗话》	3		1					2	称“小词”有 1 处。词体 1 次。
？~1164	葛立方《韵语阳秋》			3				2	1	长短句 1 处，用词字 18 处，其中 1 处小词。其余皆文词、歌辞之意。
1110~1170	胡仔《苕溪渔隐丛话》	25	8	6		10	1	13	29	长短句 33 处。出自《西清诗话》《高斋诗话》《冷斋夜话》《艺苑雌黄》《复斋漫录》，称小词 29 处。
1116~1172	吴沆《环溪诗话》									杂称均未出现，偶尔使用“文词”之意。
高宗绍兴八年（1138）赐同进士淳熙中成书	陈岩肖《庚溪诗话》					2			2	长短句 3 处，小词，词各一处。
1120~1177?	曾季狸《艇斋诗话》	13	1	2					30	长短句 2 次，词 58 次。指称词体 30 次，小词 5 处。
1126~1204	周必大《二老堂诗话》	2							3	词字出现 8 次，指称词体 3 次。
1127~1206	杨万里《诚斋诗话》								4	词字出现 19 次，指称词体 4 次。
1155~1221	姜夔《白石道人诗说》									杂称均未出现，有 14 次用“文词”之意。

续表

作者生卒年	作者和书名	汉魏乐府	南朝乐府	唐新乐府	宋代乐府	词	宫廷机构	书名	词体别称	备注：文本中，有无使用诸如长短句、诗余、诗余、词、小词、曲子、曲词等词体别称。
成书于1201～1204	蔡夢弼《杜工部草堂诗话》									8处使用词字，皆为歌辞意。
宋理宗绍定中前后在世	赵与虤《娱书堂诗话》	2								有词字12处，皆文词、歌辞之意。
宁宗理宗间人（成书于1244年前）	严羽《沧浪诗话》	10	2	2				9		词字出现33次，皆文词意。
1187～1269	刘克庄《江西诗派小序》									词字出现2次，皆文词意。
1196～1273，成书于1244年前	魏庆之《诗人玉屑》	8	4	2	1		3			有词字14处，皆文词、歌辞之意。
宋理宗景定中太学生。（成书于1262年前）	范晞文《对床夜语》	3		2						词字出现46次，未见指称词体

附录二：《12种词话中乐府语义用法统计》

作者生卒年	作者和书名	汉魏乐府	南朝乐府	唐新乐府	宋代乐府	词	宫廷机构	书名	长短句	文词、歌词、词	小词	诗余	曲子、曲辞
1027～1088	杨绘《时贤本事曲子集》									8	1		

续表

作者生卒年	作者和书名	汉魏乐府	南朝乐府	唐新乐府	宋代乐府	词	宫廷机构	书名	长短句	文词、歌词、词	小词	诗余	曲子、曲辞
1084～1156	李清照《词论》					1				7			
1105～1181后	王灼《碧鸡漫志》	38							8	93			8
1110～1170	胡仔《苕溪渔隐词话》	1				2	1	3	12	93	9	0	0
成书于1144～1154	鲖阳居士《复雅歌词》									6	1		
成书于1157	吴曾《能改斋词话》	2				8	1		11	100			
1189～1259，成书于1222	张侃《拙轩词话》	7				2				30			
1196～1273，成书于1244前	魏庆之《魏庆之词话》	1				5				96	10		
1208？～1286？	沈义父《乐府指迷》									46	3		
1232～1298	周密《浩然斋词话》						1		2	26	3		
1248～1320	张炎《词源》	2								100			

注：上述作者生卒年和成书时间依据下列文献：

①刘军：《陈岩肖〈庚溪诗话〉研究》，广西民族大学硕士学位论文，2016。

②倪奕佳：《许顗〈彦周诗话〉研究》，广西民族大学硕士学位论文，2016。

③柯贞金：《杨绘行年考》，《国学》2015年第2期。

④程莹：《魏泰及其交游研究》，华中师范大学硕士学位论文，2015。

⑤李晓晖：《魏泰其人考略》，《华中学术》2013年第1期。

⑥刘少坤：《沈义父及其〈乐府指迷〉研究述评》，《中国韵文学刊》2013年第1期。

⑦王健：《朱弁研究》，广西师范大学硕士学位论文，2011。

⑧沈燕杰：《〈乐府指迷〉研究》，江南大学硕士学位论文，2010。

⑨刘浏：《魏庆之及〈诗人玉屑〉考六则》，《绍兴文理学院学报》2010年第3期。

⑩张国栋：《张戒〈岁寒堂诗话〉研究》，西北师范大学硕士学位论文，2008。

⑪叶当前、杨丽：《胡仔生平考述》，《湖州师范学院学报》2006 年第 6 期。
⑫段学俭、刘荣平：《张侃三考》，《文学遗产》2001 年第 1 期。
⑬李扬：《张侃及其〈拙轩词话〉》，《贵州文史丛刊》1997 年第 5 期。
⑭陈应鸾：《黄彻卒年及其诗话作时初考》，《文学遗产》1991 年第 4 期。
⑮陈应鸾：《张戒生平及其诗话作时略考》，《文学遗产》1989 年第 6 期。
⑯周本淳：《〈苕溪渔隐丛话前集〉成于孝宗初年说》，《文学遗产》1987 年第 2 期。
⑰郭绍虞：《宋诗话考》，中华书局，1979。
⑱李裕民：《宋人生卒行年考》，中华书局，2010。

复古的困境与嬗变

——从王世懋早年“未为古乐府”说起

姬　毓

（南京师范大学文学院，南京，210023）

摘　要： 作为古典诗歌典范，汉魏乐府历来为摹古者师法之鹄的，就中又以明代前后七子为典型。然而，尽管他们均奉诗歌复古为圭臬，各自乐府创作及诗论中却又并非铁板一块。以王世懋早年乐府创作为例，即与七子派在乐府创作数量、论诗实践及创作心态上均有不同程度的抵牾与差异，并由此折射出后七子派内部在乐府复古上的困境与嬗变。

关键词： 王世懋　后七子　乐府　复古

作者简介： 姬毓（1988～），男，南京师范大学文学院中国古代文学2019级博士研究生，现主要从事明清文学研究。

王世懋（1536～1588），字敬美，号麟州，又号墙东生、损斋，南直隶太仓（今江苏太仓）人。早岁喜言古文辞，与其兄王世贞并称“二美”（王世贞字元美）。费元禄赞其“英英小美，江东夙闻；弱不好弄，长而能文；追踪通绩，参妙机云”[①]，与费氏类似，时人亦多以西晋二陆、北宋二苏比附之。

一　从“得御李君还”到“未为古乐府”

嘉靖年间，以王世贞、李攀龙为首的后七子登上诗坛，继前七子之后，以复古相砥砺，诗文力追汉唐，海内文士一时翕然归之。王世懋以王

① （明）费元禄：《甲秀园集》卷三十三，《四库禁毁书丛刊》集部62册，北京出版社，2005，第525页。

世贞胞弟之身份，诗酒觥筹间与诸子多有附和。赵用贤评其“中兴七子，功恢复古；公握灵蛇，词坛俪美”①，其亦自称“结发而侍诸君子，则已悉其升沉之故”②，以近水楼台之便利，较早涉足诗文复古。

七子之中，王世懋心摹手追者首推李攀龙。嘉靖三十七年（1558），因其兄引荐，王世懋曾呈诗李攀龙，自云“王生落落天地间，自言得御李君还。从他百道吴门色，我自衔杯望太山”③，剖陈心迹之际已欲奉李攀龙为坛坫。此后因其父王抒遭严嵩冤杀而扶柩归乡，其间更“朝夕珠玉，左太白，右仲宣，把卷沉玩，浸入心脾（此处以李攀龙、王世贞比附李白、王粲）”④，以诗文复古步趋其后。然而，理念的扩张对于诗学实践的指导往往有所背离，二者并不具有共时性。以李攀龙诗学而言，其“当时特以乐府相夸”⑤，流波所及，以至“世言古乐府宗于鳞氏”⑥（李攀龙字于鳞）。如果说在五七律绝的创作上，王世懋早年一些作品确实在意象的雄浑和格调的高古上表现出对于李攀龙式复古风习的承继，那么在乐府诸体上的少有成就，则明显透露出其不同于李的某种变异。

对于王世懋早年诗学，其兄曾有激扬：

> 吾弟世懋自家难服除后一操觚遂尔灵异，神造之句凭陵作者，唯未为古乐府耳，其它皆具体而微。⑦

所谓“遂尔灵异”“凭陵作者”“具体而微”均为兄弟间之过誉，以之加于初出茅庐的后学头上，恐难以信服，我们需注意的是“唯未为古乐府”一句。王世贞所言确属有据，王世懋现存乐府仅五首，非但与其兄创作的

---

① （明）赵用贤：《松石斋集》卷十三，《四库禁毁书丛刊》集部41册，北京出版社，2005，第352页。

② （明）王世懋：《王奉常集》卷五，《四库全书存目丛书》集部133册，齐鲁出版社，1999，第267页。

③ （明）王世懋：《王奉常集》卷十四，《四库全书存目丛书》集部133册，齐鲁出版社，1999，第171页。

④ （明）王世懋：《王奉常集》卷五，《四库全书存目丛书》集部133册，齐鲁出版社，1999，第83页。

⑤ （清）纪昀总纂《四库全书总目提要》卷一七七，河北人民出版社，2000，第4762页。

⑥ （明）董说：《丰草庵文集》卷二，《续修四库全书》集部1403册，上海古籍出版社，2002，第683页。

⑦ （明）王世贞：《艺苑卮言》卷七，凤凰出版社，2009，第118页。

丰饶有霄壤之别，也明显少于大多数七子派诗家。我们不妨参看以下统计：

七子派乐府创作一览表

前七子	乐府数量	卷次	后七子	乐府数量	卷次
李梦阳	153	《空同集》卷五至卷八	李攀龙	219	《沧溟先生集》卷一、二
何景明	83	《大复集》卷五、六	王世贞	424	《弇州四部稿》卷四至卷七、《弇州续稿》卷二
徐祯卿	50	《迪功集》卷一	谢榛	0	无
边贡	40	《华泉集》卷二	宗臣	64	《宗子相集》卷三
康海	15	《康对山先生集》卷三	徐中行	0	无
王九思	16	《渼陂集》卷一	吴国伦	286	《甔甀洞稿》卷一至卷三、《甔甀洞续稿》卷一
王廷相	6	《内台集》卷一、二	梁有誉	0	无

前后七子中绝大多数诗家均对乐府体裁有所涉猎。所略有微差的是，前七子虽着力于乐府之复兴，却相对普及，各人均有尝试，体现出创作与实践的同步。后七子则明显有极端化倾向，热衷者如李攀龙、王世贞、吴国伦拟作多至数百，而谢榛、徐中行、梁有誉又与王世懋类似，几无作品传世。这种怪象实际上涉及了乐府诗体在明代诗学复古中的特殊地位，理清了这一点，则王世懋少作乐府的原因亦可迎刃而解。

二　前后七子乐府诗论

七子派论诗宗汉崇唐，对于五七律绝，各人学唐虽于初、盛、中、晚或略有差异，至于乐府和五古，则在推尊汉魏上大体趋同，表现出浓重的汉魏情结。对此心态，刘绍瑾先生认为，“七子派所追慕的是诗的概念、体制、格套形成之前的那种原初的状态，那种纯粹自然的运作，那种很容易达到的气象浑沌、天然入妙的境界”①，而汉魏乐府则因其源流的久远与

① 刘绍瑾：《复古与复元古》，中国社会科学出版社，2001，第292页。

气格的朴质无疑最具原初自然之质。

前七子少有乐府诗论，何景明《古乐府叙例》在品鉴乐府的尺度上可称派内之先声：

> 予读左氏《古乐府》，自唐虞三代以来，逸诗至六朝之言备矣，然其录不能无杂，要之不可尽举。予乃择其辞古训雅者凡九十三首，尔夫三百篇之外，可以诵说者尽在是已，不其难乎，不其难乎？①

在何氏看来，乐府裁度与评判标准当为“辞古训雅”。所谓古、雅，均指向辞律声调的古朴典丽、训雅纯正。这无疑表明，在乐府的模拟倾向上，七子派于运动之初就已暗流涌动。王世贞此后即直陈“自北地、信阳显弘、正间，古体乐府非东京而下至三谢，近体非显庆而下至大历”②，又微言“（李梦阳）拟乐府自魏而后有逼真者，然不如自运滔滔莽莽”。③

这种取法汉魏六朝，过分“逼真”而轻忽“自运”的特质在李攀龙手中达到极致：

> 胡宽营新丰，士女老幼相携路首；放犬羊鸡鹜于通涂，亦竞识其家。此善用其拟者也。至伯乐论天下之马，则若灭若没，若亡若失，观天机也。得其精而忘其粗，在其内而忘其外，色物牝牡，一弗敢知，斯又当其无有拟之用矣。古之为乐府者，无虑数百家，各与之争词组之间，使虽复起，各厌其意，是故必有以当其无有拟之用。有以当其无有拟之用，则虽奇而有所不用也。易曰：“拟议以成其变化”，“日新之谓盛德”，不可与言诗乎哉？④

就乐府创作而言，李攀龙于此抛出“善用其拟”与“无有拟之用”两个境界。前者即刻字模句，以汉魏乐府为样板，模仿其口吻辞调、字法声韵，以达到以假乱真之效果。然而此类招数虽偶能奏效，但新丰毕竟不同丰

---

① （明）何景明：《大复集》卷三十四，《四库全书》集部1267册，上海古籍出版社，1987，第307页。

② （明）王世贞：《弇州续稿》卷四十一，《四库全书》集部1282册，上海古籍出版社，1987，第549页。

③ （明）王世贞：《艺苑卮言》卷六，凤凰出版社，2009，第93~94页。

④ （明）李攀龙：《沧溟先生集》卷一，中华书局，1992，第1页。

邑，拟作终归难匹原诗，以赝古词组参之于历代拟作，又极易造成审美之疲劳。因此，他又适时拈出“无有拟之用”的概念，欲照仿伯乐相马以探求乐府诗歌内在之规律技巧，以不变之规律应万变之创作，进而自出新意，以疗治“各厌其意”的痹症，达到“变化”与“日新”。至于变与新，则更多体现于诗歌旨意的时代感与现实性上。只是，李氏“拟议以成变化”的持论固然高明，但投射于创作中却又陷入“与之争词组之间”的困境，《明史》讥其“务以声调胜，所拟乐府，或更古数字为己作，文则聱牙戟口，读者至不能终篇。”[①] 如此泥古不化，即便同气连枝如王世贞者亦难免有所微词，以为其“必欲以古语傅时事，不尽合化工之妙耳”。[②]“以古语傅时事”固然可见世态之变与时事之新，然李攀龙以古人语气言之，非但未能窥探相马技艺，反倒有按图索骥之嫌。

鉴于李氏范古之藩篱，王世贞欲另辟新径，其云：

> 拟古乐府，如《郊祀》《房中》，须极古雅，发以峭峻。《铙歌》诸曲，勿便可解，勿遂不可解，须斟酌浅深质文之间。汉魏之辞，务寻古色。《相和》《瑟曲》诸小调，系北朝者，勿使胜质；齐梁以后，勿使胜文。近事毋俗，近情毋纤。拙不露态，巧不露痕。宁近无远，宁朴无虚。有分格，有来委，有实境，一涉议论，便是鬼道。[③]

与李不同，王世贞强调“拙不露态，巧不露痕。宁近无远，宁朴无虚”，主张辨析时代特色，在具体师法上予以调和润色，不字仿句拟以落人口实。因此，虽然其屡屡自谦“不佞伤离，于鳞伤合”[④]，认为自己在创作中往往偏离传统，不如李攀龙之合乎典范，但也正是这种离合之分，使其少有李攀龙的拘泥之态，在乐府师法上稍显高明。当然，这并不代表其对于李攀龙乐府模拟的反叛，所谓“须极古雅”“务寻古色”仍是对李攀龙拟议之法的附和与润色。

---

① 《明史》卷二八七，中华书局，1974，第7378页。

② （明）王世贞：《弇州四部稿》卷一二一，《四库全书》集部1281册，上海古籍出版社，1987，第58页。

③ （明）王世贞：《艺苑卮言》卷一，凤凰出版社，2009，第10~11页。

④ （明）王世贞：《弇州四部稿》卷一二一，《四库全书》集部1281册，上海古籍出版社，1987，第58页。

三　逐名心态与后七子的分化

对于早年不为乐府的苦衷，王世懋晚岁曾从诗学辨体角度有所吐露：

> 律诗句有必不可入古者，古诗字有必不可为律者，然不多熟古诗，未有能以律诗高天下者也。初学辈不知苦辣，往往谓五言古诗易就，率尔成篇。因自诧好古，薄后世律不为。不知律尚不工，岂能工古？徒为两失而已。词人拈笔成律，如左右逢源，一遇古体，竟日吟哦，常恐失却本相，乐府两字，到老摇手不敢轻道。①

此处，王世懋以“失却本相”与否为标准，意在说明就遣词用句的典范性和难易度而言，古诗高于律诗，乐府高于古诗，且乐府较之五古更显艰巨，故而“到老摇手不敢轻道”。作为后学，其见解颇能代表某些七子派成员。在他们看来，既然乐府最为考验创作者在博通诸类体裁上的剪裁能力，那么衡量复古成就的高低，乐府便是最为直观的标尺，更可视之为展示复古技艺的手段。这也是为何其于律诗、绝句乃至五古诸方面已达到所谓“凭陵作者”“具体而微”之程度，但其兄仍对其“未为古乐府”一事始终介怀的心态诱因。这种凌驾众体之上的辨体意识，一旦辅之以李、王等人力求“拟议”“古雅”“古色”的摹古倾向，便也往往带来另一重尴尬，即师法的古拙、风格的狭窄增大了创作的难度、提高了研习的门槛，接受者往往多是最为坚定的复古拥趸，这就于无形中酿成了创作心态的分离。

表现在后七子中，因个人性格趣向互有差异，李、王既已于乐府上苦心孤诣，诸人中最喜声名之徒自然接踵其后勉力为之。我们试观吴国伦（字明卿）、宗臣（字子相）二人个性：

> 明卿好狎侮，以加子相，辄不肯受。②

---

① （明）王世懋：《艺圃撷余》，辑自何文焕《历代诗话》，中华书局，2004，第777页。

② 王兆云：《皇明词林人物考》，台北明文书局，1991，第512页。

仆（宗臣）谓抡才计算，诸君必不得久住人间，诸君事当并以累仆也。舍人（吴国伦）因起殴我，几折吾齿。[①]

子相才高而气雄，自喜甚。尝从吴（国伦）一再论诗，不胜，覆酒杯啮之裂。归而淫思竟日夕，至喀喀呕血也。[②]

史载吴国伦“才气横放，好客轻财。归田后声名藉甚，求名之士，不东走太仓，则西走兴国”。[③] 事实上，吴国伦并非只在归田后才喜结纳噉名之士，其早岁便因少年气盛而喜逐声名，与同样以“诸君事当并以累仆”自许的宗臣屡有龃龉，乃至两不相让，酿成上述这桩兄弟阋墙甚至引发肢体冲突的公案。巧合的是，七人中除李、王外，唯宗、吴二人于乐府最为用力。尤其是吴国伦，因其在诸人中最为眉寿，创作数量竟凌驾李攀龙之上，堪与王世贞竞雄，这就不得不让人怀疑是因诗友间论诗竞争而于乐府一体上刻意炫技而有所作为。廖可斌先生曾有所发微，他认为“谢榛、徐中行等都不模拟四言、骚体、乐府，宗臣、梁有誉也作得极少，吴国伦则在这方面花了很大气力。开始只有李攀龙、王世贞两人拟古乐府，后得吴国伦而为三，他大概是想藉此表示自己可与李、王并列，而超过其他人”。[④] 关于宗臣，尽管廖先生认为其乐府极少，事实上恐并不准确。因天不假年，宗臣三十六岁便英年谢世，然而即便如此，仍存世六十余首乐府，与同样三十六岁早逝却无片语遗存的梁有誉形成极大反差。我们可以猜测，倘使天假其年，以其论诗不胜辄以为耻的好战性格，其乐府数量即便不敌李、王、吴三人，也理当更为丰宏。

四人之外，梁有誉“性行醇笃”[⑤]，不指摘人过，较少标榜之气与攻讦之行。徐中行亦素来淡泊声气，温润平和，于七子中“独为爱人长者，意

① （明）宗臣：《宗子相集》卷十四，《四库全书》集部1287册，上海古籍出版社，1987，第165页。

② （明）王世贞：《弇州山人四部稿》卷六十五，《四库全书》集部1280册，上海古籍出版社，1987，第134页。

③ 《明史》卷二八七，中华书局，1974，第7379页。

④ 廖可斌：《明代文学复古运动研究》，上海古籍出版社，1994，第326页。

⑤ （清）曹天佑：《梁比部集叙》，辑自梁有誉《兰汀存稿》卷首，《续修四库全书》子部1348册，上海古籍出版社，2002，第618页。

豁如也"[①]。此种温厚性情不但与李、王的疏狂横肆绝不相类，和宗、吴的佻达桀骜亦判若云泥。因此，相较于诸子的流于外放、睥睨一世，梁、徐二人则更为内敛而淡泊。也正因如此，二人得以脱出炫技争名心态，对四人以乐府相砥砺的复古情绪少受浸染，持观望态度。至于谢榛，其自知"乐府尤盛于元，千万人口中咀嚼，外无遗景，内无遗情，虽有作者，罕得新意"[②]，较早意识到乐府复古难出新意，乃至抽身于外，转投五七律绝。因此，对于乐府的态度实际折射了各人秉性持论的不同，竞逐声名者追随宗主亦步亦趋，而澹于声气者又避之唯恐不及。

与梁、徐、谢三人相仿，王世懋性多宽厚，举止少桀骜，早年虽处诸子间，却鲜故作豪态、强负意气，《四库总目提要》评其"名亚于其兄世贞，而澹于声气"[③]。这种澹于声气的性格在涉及派内地位之争时表现得尤为明显。

按，隆庆元年（1567），鉴于此时其于诗学复古已渐入门径，李攀龙在致书王世贞时曾极赞其弟"负包宗含吴之志，称天下事未可量"[④]，隐隐将其与宗臣、吴国伦等量齐观。所不同的是，同样是与吴国伦竞逐诗坛，与此前宗臣羞于人后乃至加诸拳脚相较，尽管已被派内宗主默许为"包宗含吴"，但作为后起之秀的王世懋显然更懂得如何韬光养晦与谦逊自处，在与吴国伦交往中屡屡自低身段、圆融处置。事实上，这一温润恬淡性格亦贯其终身，其中年后好言释道，持诵苦行，又得昙阳子点化，沾染了晚明尊禅礼道之风，孙学堂先生就认为其已渐渐"豪侠之气收敛于内，而精光内蕴，代表了人格的成熟和完善"。[⑤] 无论是"收敛于内"，抑或是"精光内蕴"，这种锋芒内收的性格无疑在复古一派中与徐中行、梁有誉等人深为契合，以至在诗歌创作中亦自觉地步武其后，虽于古诗、律绝上与李、王、宗、吴同调，以复古汉唐自诩，但在乐府等较为体现摹古功力与争名心态的体裁上又与之保持距离乃至少有染指。

---

① （明）王世懋：《王奉常集》卷五，《四库全书存目丛书》集部133册，齐鲁出版社，1999，第267页。

② （明）谢榛：《四溟诗话》卷三，人民文学出版社，1961，第94页。

③ （清）纪昀总纂《四库全书总目提要》卷一七八，河北人民出版社，2000，第4790页。

④ （明）李攀龙：《沧溟先生集》卷三十，上海古籍出版社，1992，第708~709页。

⑤ 孙学堂：《隆庆万历间文坛风气及文学思想的变化》，《厦门教育学院学报》2005年第3期。

四　乐府精神与个人际遇的疏离

除此之外，这种乐府创作上的力不从心还体现在王世懋早年际遇与乐府精神的脱节上。

关于何为乐府精神，前七子徐祯卿《谈艺录》曾有精彩论述：

> 汉祚鸿朗，文章作新，安世楚声，温纯厚雅，孝武乐府，壮丽宏奇。缙绅先生，咸从附作，虽规迹古风，各怀剞劂。美哉歌咏，汉德雍扬，可为雅颂之嗣也。及夫兴怀触感，民各有情。贤人逸士，呻吟于下里，弃妻思妇，叹咏于中闺，鼓吹奏乎军曲，童谣发于闾巷，亦十五国风之次也。[①]

昌谷于此虽仅就汉乐府而发，却可窥见其对于乐府之一般态度，即目之为风骚传统的延续。尤其是“兴怀感触，民各有情”的乐府民歌，更与汉乐府之“感于哀乐，缘事而发；亦可以观风俗，知薄厚”[②] 如出一辙，因其可供逸士悲鸣、思妇咏叹而得十五国风余韵。王世贞此后补充道：

> 古乐府自郊庙宴会外，不过一事之纪，一情之触，作而备太师之采云尔。拟者或舍调而取本意，或舍意而取本调，甚或舍意调而俱离之，姑仍旧题而创出吾见。六朝浸淫，以至四杰、青莲俱所不免。少陵杜氏有序，乃能即事而命题，此千古卓识也。[③]

对于前代乐府或讲求本意而抛却声乐，或考究音乐性而遗失乐府精神的创作，王世贞均表露不满，转而师法杜甫即事命题之手段，又“稍稍因新事创名，度以古曲”[④]，力求以诗、乐之统一重振现实主义精神。这表明，尽管七子派在乐府创作上始终存在炫技的倾向，但有识之士仍对其现实性有

① （明）徐祯卿：《谈艺录》，辑自何文焕《历代诗话》，中华书局，2004，第764页。

② 《汉书》，中华书局，1962，第1756页。

③ （明）王世贞：《弇州四部稿》卷六，《四库全书》集部1279册，上海古籍出版社，1987，第72页。

④ （明）王世贞：《弇州四部稿》卷一二一，《四库全书》集部1281册，上海古籍出版社，1987，第61页。

所关注，并在一些作品之中身体力行。徐朔方先生即在《论前七子》[①] 中对李、何、边、徐《君马黄》《猛虎行》《筑桥怨》这类嬉笑怒骂又极富针砭的作品深表赞许。

然而，这种关注现实的诗歌精神投射至王世懋时却产生偏差。受阅历所限，王世懋与前后七子在乐府创作的背景上有很大不同。前后七子的驰骛诗坛，除创作与理念的复古烙印外，就中的现实政治因素亦是其得以名重当时的重要因素。武宗时宠佞宦竖，李梦阳、何景明等人抗节玉立、互相声援，世宗时权奸秉政，北虏南倭交相侵扰，后七子遂又睥睨严党、挺身而出，对于现实政治的热心无疑使诸人与乐府精神更为兼容。

至于王世懋则不然，虽然其早年随父兄北居京师，曾耳闻目击杨继盛之荼毒，又亲历父难，但毕竟年方弱冠，少未更事，遭受打击后极易流于颓丧。父丧家居期间，他即因骤遭巨变长期未能走出阴影，常喟叹“王生兄弟俱少年，如此早成复何益”[②]，有“自分功名薄，谁令出处疑”[③] 之惑，乃至“畸世伤多难，寻僧问大悲”[④]，屡屡转向释道二途寻求解悟。值此之际，诗歌对其首要意义并非针砭时弊、怒骂嬉笑，而是其兄此后在为其撰写的行状中所言的“畅怫郁，浇磊块”[⑤]，疗治心灵创伤。尽管乐府亦有感于哀乐、缘事而发之效，但诚如上文所言，此时因诸子刻意争胜逐名，它事实上已成为复古诗学最为坚固的板块。而受制于稚嫩才力和澹于声气的性格旨趣，王世懋很难再如李、王、宗、吴等激进的复古派一样于最见复古功力的乐府上有所建树。此时，同样“出于乐府，贵有风人之致”[⑥] 的律绝则恰如其分地弥补了其阅历上的缺失，使其得以在相对狭窄的视野下自我淘洗，调和复古诗学与性情抒写之间的抵牾，这也是为什么其早年不作古乐府，却又于律绝二体大量尝试上的另一重原因。

---

① 徐朔方：《论前七子》，《杭州大学学报》1990 年第 1 期。

② （明）王世懋：《王奉常集》卷三，《四库全书存目丛书》集部 133 册，齐鲁出版社，1999，第 65 页。

③ （明）王世懋：《王奉常集》卷五，《四库全书存目丛书》集部 133 册，齐鲁出版社，1999，第 83 页。

④ （明）王世懋：《王奉常集》卷五，《四库全书存目丛书》集部 133 册，齐鲁出版社，1999，第 82 页。

⑤ （明）王世贞：《弇州续稿》卷一百四十，《四库全书》集部 1284 册，上海古籍出版社，1987，第 49 页。

⑥ （明）王世懋：《艺圃撷余》，辑自何文焕《历代诗话》（下），中华书局，2004，第 779 页。

对此，我们从其早年仅存的五首古乐府中亦可见端倪。五首中，《乌生叹》为悼亡幼子，《正月谣》记载天有异象，《卫将军行》与《行路难》（其二）较能体现彼时心境：

> 男为奴，女为伎，生不识爺从母卫。伎主平阳讴，奴主平阳骑。子夫夺取金屋居，将军却作平阳壻。道傍观者不敢名，天下谁如卫家贵。三侯若若襁褓儿，富贵只言山不移。浪花见生还见灭，君问傍人应得知。
>
> ——《卫将军行》

> 还君文犀陆离之宝剑，脱君雉头吉光之锦裘。周召圣贤不相说，张陈势利古所羞。君不见太行羊肠九折坂，若比人心路犹坦。又不见朝晴暮雨天难知，世情反复犹言迟。车轮狭斜不相值，雷陈自谓胶与漆。
>
> ——《行路难》其二

二诗或云浮生苦短、富贵无常，或慨叹世情反复、人心叵测，明显是家难后于人情险恶有所指陈。不过，王世懋于此固然“缘事而发”，但均拘泥于个人生活之狭小空间，所展现的情感力度、深度显然与其兄《钦䲹行》《袁江流钤山冈当庐江小妇行》等鞭挞污秽、金刚怒目的作品不可同日而语，这不能不看作乐府现实主义传统与其自身阅历缺失所酿成的强烈逆反。

五　结语

概而言之，从前后七子对乐府诗体的推尊，到王世懋与后七子在创作数量上的泥云之别，为我们打开了一扇审视七子派内部论诗与实践的天窗。不同于先后主持诗坛的李攀龙、王世贞乃至竞趋诗名的宗臣、吴国伦，受温厚气格和相对简浅的阅历所限，王世懋早年对于乐府刻意规避，与五七律绝中大量承袭的复古诗风形成了较为明显的鸿沟，反倒与同样温厚平和而淡泊声气的徐、梁、谢等人有所接近与暗合。事实上，这种进退维谷的乐府复古也正透露出其早年复古根基的不坚，反倒为晚岁在复古格调及抒写性灵上的转变埋下了伏笔。当然，这也都只是后话而已了。

不即法，不离法*

——论胡奎的“法古”乐府

万紫燕　吴大顺

（广西师范大学文学院，桂林，541004）

摘　要：胡奎乐府的“法古”创作，对明中期文学复古有直接影响。其“法古”主要表现为乐府依古题本事再创作而能出新，歌行对古乐府进行改造与效法。胡奎“法古”乐府诗之所以能够达到“不即法，不离法”之境，关键在其所遵循的溯流穷源、以法真古的“法古”技法。

关键词：胡奎　乐府　歌行　法古　复古思潮

作者简介：万紫燕，女，江西新干县人，广西师范大学中国古代文学专业在读博士。吴大顺，男，湖南省保靖县人，博士。现任广西师范大学文学院/新闻与传播学院教授，博士生导师，乐府学会理事。

胡奎（1335~1409），字虚白，号斗南老人，浙江海宁人。著有《斗南老人集》。少时，师事贡师泰。明洪武初，被召至京师，以母老求归。永乐间，再以儒学聘为宁王府世子师。胡奎“淹贯经史，工于文辞，尤以诗名闻于世”。[①] 现存诗近两千首，其中乐府诗约占三分之一，成就最高。胡奎与铁崖派弟子贝琼、张昱等人多有往来，宁王朱权亦曾为集作序，备受同时之人的推崇。由于《明史》无传，遂鲜为后世知晓。

当前学界对胡奎的研究成果屈指可数。《斗南老人集》六卷本有徐永明点校的整理本，然而仅止于此。虽然《唐后乐府诗史》称胡奎为明初古

---

* 本文系广西研究生教育创新计划项目“明代乐府诗研究”阶段性研究成果，课题编号为YCBZ 2019027。

① 孙中旺选辑《吴中诗钞》，凤凰出版社，2014，第73页。

乐府创作“最具代表性的诗人”[①]之一，但到目前为止，学界尚无人对其诗歌作进一步的研究，实为憾事。

受元末杨维桢大力提倡“古乐府运动”的影响，明前期的拟乐府创作一度繁荣。胡奎是明初乐府创作的中坚力量，能“法古”而不泥于古——不即法，不离法。“法”是规则和法度，更是效法的手段或方式，不仅效法外在形式上的语言、结构等，更重要的是要传承、表现乐府内在的精神。胡奎乐府的“法古”主张，为明中期前后七子所继承并深化，对明代文学的发展影响深远。故本文拟在徐氏点校本的基础上，对胡奎乐府中的“法古”表现与技法进行深入研究。

一　对乐府古题的再创作

胡奎文集中卷二是古乐府，基本属于乐府古题。包括思（5题）、引（4题）、乐（2题）、曲（47题）、词（43题）、歌（18题）、操（15题）、篇（7题）、行（19题）、怨（5题）、吟（9题）、叹（2题）、辞（8题）、谣（10题）及其他如《公无渡河》《将进酒》等70题，共计264题389首另外卷一古选还有6首拟古题乐府。郭茂倩《乐府诗集》所列12类中，拟有10类。这一数量在明初是绝无仅有的。胡奎拟乐府古题的“法古”之作主要有以下几类。

1. 写古题本事而翻空出奇

这类“法古”之作以描写女性形象者尤为典型，如《艳歌行》：

> 堂前燕，尾差差。远行兄弟不如归。一朝流宕在他县，故衣未补新衣绽。主妇敬爱客，为补故衣裳。夫壻入门来，斜盼情内伤。请卿勿斜盼，门有池水清泱泱。水中白石郎自见，妾心如石不可转。[②]

据《乐府诗集》题解记载：“古辞云：‘翩翩堂前燕，冬藏夏来见。’言燕尚冬藏夏来，兄弟反流宕他县。主妇为绽衣服，其夫见而疑之也。”[③]现录其全文如下：

---

① 王辉斌：《唐后乐府诗史》，黄山书社，2010，第271页。

② （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第104页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第843页。

翩翩堂前燕，冬藏夏来见。兄弟两三人，流宕在他县。故衣谁当补，新衣谁当绽。赖得贤主人，览取为吾绽。夫婿从门来，斜柯西北眄。语卿且勿眄，水清石自见。石见何累累，远行不如归。①

胡奎诗自是用乐府旧题，写的也是本事，却转换了叙述角度。从"赖得贤主人，览取为吾组"句可知，古辞的叙述角度是"客"，夫婿的心理是怀疑状态，主妇只表现出她贤能善良的一面，而矛盾及误解由"客"解开。全诗重点是在表现"客"流宕他县的凄苦。而奎诗的叙述角度是"主妇"，其为客补衣裳，恰逢丈夫归来，丈夫怀疑的眼神使主妇"情内伤"，故而表白道："请卿勿斜盼，门有池水清泱泱。水中白石郎自见，妾心如石不可转。"全诗的重点便是表现"主妇"的贞节形象。

胡奎乐府中此类贞节烈妇形象并不少见，又如《长门怨》：

燕体徒自轻，蛾眉易生妒。妾有千黄金，不买长门赋。②

据《乐府解题》曰："《长门怨》者，为陈皇后作也。后退居长门宫，愁闷悲思，闻司马相如工文章，奉黄金百斤，令为解愁之辞。相如为作《长门赋》，帝见而伤之，复得亲幸。后人因其赋而为《长门怨》也。"③ 奎诗本其事而反其义，突出"妾"之坚贞。类似的还有《焦仲卿妇辞》言"女子足不践二庭"④，与古题亦是相去甚远。此外，《木兰辞》中的主题句："木兰忠孝有如此，世上男儿安得知"，突出木兰之忠孝形象。

2. 用古题本事来反映现实

胡奎诗歌内容丰富，举凡战争、徭役、赋税、山水、闺思、怀乡、婚姻等，包罗万象。略举几例：

食蜜不知苦，衣葛不知寒。今晨出门去，始知行路难。惊飙吹断蓬，沙碛何漫漫。羸马缩如猬，霜花大如钱。夜涉黄河冻，舟行不得前。君肠辘轳转，我肠车轮盘。王事有严程，去去勿惮烦。弯弧落旄

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第 843 页。

② （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第 104 页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第 903 页。

④ （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第 278 页。

头，飞箭定天山。会赋铙歌曲，论功万里还。（《北上行》）[①]

千金宝刀百金马，称是人间骁勇者。射虎曾过南山前，斩蛟复入长桥下。何不生出玉门关，为君谈笑斩楼兰。汉家得此英雄将，塞上琵琶怨莫弹。（《壮士行》）[②]

据《乐府诗集》记载《北上行》是李白拟曹操《苦寒行》之作。李诗表现的是安史之乱中，百姓背井离乡，在冰天雪地中辗转流亡之悲惨景象，表达了作者对他们的深切同情。胡奎诗之构思则较为独特。诗前半部分亦写边地之苦。以两组对比开头，一为富者与贫者之对比，二为在家与在征途之对比。由此引出在家食苦、衣寒，尚比人在征途要好，何以见得？以下便极写征途险恶："惊飙吹断蓬，沙碛何漫漫。羸马缩如猬，霜花大如钱。夜涉黄河冻，舟行不得前。"这几句尤其精警。北地风沙之大，一"惊"一"断"，便已令人胆颤心寒；战马更是瑟瑟发抖，一是因羸弱，二是因寒冷。用夸张与比喻的笔法极力渲染悲凉之感。前半部分已让人觉得此行多半无果，然而王命难违，故后半部分转从思妇的角度来写，宽慰并激励远征的君子破敌立功。将边地之苦与出征的无奈表达得淋漓尽致。《壮士行》是为拟刘禹锡作，刘诗是旨在歌颂壮士杀虎，为民除害的义行。奎诗则从现实出发，认为这样的壮士应该"生出玉门关，为君谈笑斩楼兰"。

这类古题乐府，大多写本事，却能从各个角度反映明初的社会现实。杨维桢在《铁雅先生复古诗集·序》中曰："吾为古乐府，非特声谐金石，可劝可戒，使人惩创、感发者有焉。"[③] 此亦为胡奎乐府创作之旨。

3. 本事嫁接，以出新意

这类作品将几首古题乐府的本事进行嫁接，而新意自出。如《相逢行》：

使君驰五马，贱妾在桑阴。纵有黄金饼，何曾换妾心。[④]

---

① （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第 34 页。

② （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第 101 页。

③ （元）杨维桢：《铁崖先生古乐府》，商务印书馆，1938，第 109 页。

④ （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第 103 页。

这首诗将古辞《艳歌行》之罗敷拒使君、《秋胡行》之秋胡妻拒金两则本事拼接组合在一起。用《相逢行》之古题而取其字面之义出之，用“使君”与“贱妾”两种地位悬殊的身份“相逢”，凸显出“妾”忠贞不渝的主题。类似这种“法古”方式的还有《系马辞》：

> 翩翩白鼻騧，系在门前树。莫学杨白花，随风渡江去。①

前半部分化用的是温子升的《白鼻騧》：“少年多好事，揽辔向西都。相逢狭斜路，驻马诣当垆。”② 后半部分化用的是柳宗元的《杨白花》：“杨白花，风吹度江水。坐令宫树无颜色，摇荡春光千万里。茫茫晓日下长秋，哀歌未断城鸦起。”③ 奎集中多有此类诗作。

胡应麟在《诗薮》中曰：“乐府大篇必仿汉、魏，小言间取六朝。近体旁参唐律。用本题事而不失本曲调，上也；调不失而题小舛，次也；题甚合而调或乖，则失之千里矣。”④ 胡奎对古题的再创作，正是“用本题事而不失本曲调”者，无怪乎朱彝尊在《静志居诗话》中说：“其诗功力既深，格调未免太熟，诵之若古人集中所已有者。”⑤

二　歌行对古题乐府的改造与效法

胡奎“法古”与后来的前后七子“拟古”有别。后者“拟古”之作，往往被人讥为临摹帖，而胡奎“法古”，往往能突破法则而出于古乐府之外。这一点主要表现在胡奎的歌行乐府创作中。

1. 对古题乐府的改造

胡奎的歌行乐府中，有不少用古题，却全无古义者。略举两例：

> 巫山高，高入天。峰头一一相钩连。上有朝云万仞之飞鸟，下有暮雨三峡之啼猿。有美人兮山之颠，风裳月佩秋娟娟。悬崖历涧不可

① （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第110页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第544页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第1511页。

④ （明）胡应麟：《诗薮》，中华书局，1958，第15页。

⑤ （清）朱彝尊：《静志居诗话》，人民文学出版社，1990，第114页。

见，翠雾参差出宫殿。须臾吹起大王风，朝云飞散暮雨空。依然十二青夫容。《巫山高》[①]

相逢狭斜路，借问游何处。男儿不恋家，西上长安去。大车辚辚朝出关，小车已没云中山。安得两轮生四角，远游不及还家乐。《相逢狭斜行》[②]

按《乐府解题》记载《巫山高》："古词言：'江淮水深，无梁可度。临水远望，思归而已。'"[③] 此《巫山高》只就其字面意思，无复"远望思归"之义。《相逢狭斜行》据《乐府解题》曰："古词文意与《鸡鸣曲》同。晋陆机《长安狭斜行》云：'伊、洛有岐路，岐路交朱轮。则言世路险狭邪僻，正直之士无所措手足矣。'"[④] 胡奎诗与古题本事相去甚远。虽用古题，全无古义，故不入"古乐府"类，入"歌行类"。明人乐府分类观念亦可见一斑。

2. 对古题乐府的效法

胡奎文集中以"歌""行"等标志性字眼为题的，计39首。这些作品对古题乐府的效法，比起其对古题乐府的改造，更能体现"法古"特色，尤以艺术风格与叙事方式最具特色。

艺术风格的效法，试举其《梦游庐山歌》为例：

我有紫霞想，梦游匡庐峰。仙人凌绝顶，手掉金夫蓉。夫蓉亭亭九天上，叠嶂腾腾涌波浪。五色云中白鹿鸣，三更海底金鸡唱。悬崖瀑布从天来，匹练倒界青天开。高人似是陆修静，邀我石磴行莓苔。九江秀色可揽结，欲跨长鲸捉明月。望断蓬莱青鸟书，琪花落尽无人折。飞身上挹香炉烟，坐我九叠屏风前。翻然拜手招五老，一笑仿佛三千年。松风泠泠吹梦觉，鹤背高寒露花落。早知此境隔尘凡，只合栖神向丘壑。何人写此江上山，云山与我心俱闲。明当会碾飙轮去，

① （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第237页。
② （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第239页。
③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第329页。
④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第743页。

长谢时人竟不还。[1]

此诗写庐山有李白“梦游天姥”之遗风，既是记梦，又是游仙。虽有模拟李诗之痕迹，但亦有其独特魅力。由想入梦，仙境飘渺。“五色云中白鹿鸣，三更海底金鸡唱。”想落天外，“悬崖瀑布从天来，匹练倒界青天开”，“翻然拜手招五老，一笑仿佛三千年”，不惟气势雄壮，且想象独特。集李诗之壮，长吉之奇。朱权在《斗南老人集序》中曾给予高度评价：“其高处若披太华之朝霞，叫天门之阊阖，泛泛者莫能及也。驽骈之皝骐骥，愈望愈远，不过伏枥俛首而已。其幽深□（按：文渊阁《四库全书》本作‘邃’）远者，飘然如凌霄之鹤，虽邹衍、相如不足以形容其高；其雄杰豪迈者，凛然如啸风之虎，虽季子、张仪不足以张皇其大；其咀嚼道妙者，虽邵子、种放不足以研袭其赜；其游方之外者，虽子休、列生不足以摹写其真。酩酊造化，盘礴宇宙，鬼神为之骇瞩。”[2] 对胡奎诗歌赞许至此。

叙事方式的效法，如其《送人归省还京》明显是拟《木兰诗》：

> 朝望南山云，夕望北山云。游子在远道，时时思见亲。忆昔别家时，父母年未老。儿着五色衣，上堂颜色好。东市买白苎，西市买乌纱。白苎制宽袍，乌纱簪好花。三年游太学，读易司成馆。春晖一何长，草心一何短。阳城弟子有何蕃，优诏特许儿南还。堂前灵鹊频报喜，飞傍宜男花树间。父母闻儿归，黄色浮双眉。大兄闻弟归，出郭身欲飞。小弟见兄归，持觞细割黄金鸡。入门快意无不足，城中少年徒碌碌。大江水落秋风生，儿留三月还复行。九天阊阖五云近，张帆上拂牵牛星。万方冠冕朝玉京，老眼复见黄河清。黄河清，四海一。愿保千金躯，比之双白璧。[3]

“朝望南山云，夕望北山云”，“东市买白苎，西市买乌纱”，都用互文。后文中对“父母”“大兄”“小弟”等的描写都借鉴了《木兰诗》的表达方式。全篇的结构安排模拟的痕迹也甚为明显。

① （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第252页。
② （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第464页。
③ （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第272页。

三　溯流穷源，以法真古

作家对“拟古”的认识不同，使其产生了不同的创作理念和创作方法。然而古乐府贵乎天然，后世欲得其中之意何其之难。明人江进之在《雪涛小书》“法古”条曰：“诗所为贵，古者自《雅》《颂》《离骚》之后，惟苏、李《河梁》诗与《十九首》，系是真古。彼其不齐不整，重复参差。不即法，不离法。后不模之，莫得下手，乃为未雕之朴。”[①] 古诗之所以难拟，在其“不即法，不离法”，使后世之人无从下手。这也是前后七子提出各种具体的主张，却难得正果的原因所在。胡奎主张取法古诗，追踪汉魏；而在具体的实践中，则须借鉴唐宋。

1. 追本穷源，法比兴传统

贝琼在《送胡虚白归海昌序》曰：“初，虚白从公（指贡师泰）学诗，公为指授三经三纬法……故虚白未三十，已进于诗，凡触物而成者，粲然春翘之擢颖，翕然天籁之投曲，殆非一時学者之所及也。”[②] 胡奎所学“三经三纬法”，实为朱熹所倡。胡奎师从贡师泰，师泰师从吴澄，而吴澄先后拜程若庸、程绍开为师，二程均传朱子之学。《朱子语类》记载：“‘三经’是赋、比、兴，是做诗底骨子，无诗不有，才无，则不成诗。盖不是赋，便是比，不是比，便是兴。如《风》《雅》《颂》，却是里面横串底，都有赋、比、兴，故谓之‘三纬’。”[③] 简而言之，胡奎创作诗歌时，为了表达不同类型主题的需要，主要是运用赋、比、兴的表现手法。

赋即铺排。如《鸡鸣曲》：

> 晨鸡初鸣当夜半，少妇出房愁思乱。晨鸡再鸣月入帷，少妇出门郎马嘶。晨鸡三鸣月在道，道上马嘶声渐杳。马嘶渐杳鸡乱鸣，挑灯泣泪天未明。后夜闻鸡北窗下，梦里鸡声候郎马。[④]

---

① （明）江进之著，章衣萍校订《雪涛小书》，中央书店，1936，第13页。

② （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第465页。

③ （宋）黎靖德编，王星贤点校《朱子语类》，中华书局，1986，第2070页。

④ （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第70页。

通过描写晨鸡“初鸣”“再鸣”“三鸣”“乱鸣”，一则表明时间的流逝，二则反复渲染少妇的愁思，从“乱”到“泪”再到“梦”的不断增加的过程。叙事性的诗歌多用此法。其他如《采桑行》《秋胡词》《贫女叹》等。

比，以一物比另一物，所比之物常在言外。如《浮萍词》：“半随波浪半黏沙，漂泊东西不恋家。莫怪生来无定迹，只缘根本是杨花。”[①] 表面上是写浮萍，实际上是写浪子。兴，借他物以兴起。如《络纬吟》：“唧唧复唧唧”以织布声音起兴。其他如《刺促词》《两头织织》等。

强调比兴，强调“风人之义”，这是《诗经》的传统。《诗》《骚》之后，惟有乐府为近。元末明初，词曲等俗文化大兴，使传统的诗歌审美理想渐渐转向。古乐府运动在一定程度上是对这种转向的反拨。因而在具体地操作上，便自然取法于《诗》《骚》之比兴传统与“风人之义”。此外，乐府常用夫妇比附君臣朋友以抒发感情，故含蓄深沉而旨远，最能体现诗歌抒情之本质。

2. 转益多师，取历代名家之长

虽然杨维桢倡导“度越齐梁，追踪汉魏，而上薄乎《骚》《雅》”[②]，但在现实创作过程中，由于社会的发展变迁，人的思维方式、语言表达等也在不断变化，因此必须在理想与现实中找到合适的桥梁。故要“度越齐梁”，须得径由唐宋，李、杜也就成了最具体的目标。复古派的“诗必盛唐”主张，无疑也是从这里得到启发。

其一，效李白之气势。胡奎最尊崇李白。集中“李白”出现五次，“谪仙”出现十三次，“太白”出现四次。他不仅将李白写进诗中，还学得白诗之精髓。前引《梦游庐山歌》即其例。试看两人之同题诗《行路难》：

> 金樽清酒斗十千，玉盘珍羞直万钱。停杯投箸不能食，拔剑四顾心茫然。欲渡黄河冰塞川，将登太行雪满山。闲来垂钓碧溪上，忽复乘舟梦日边。行路难！行路难！多歧路，今安在？长风破浪会有时，直挂云帆济沧海。（李白）[③]

---

① （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第83页。

② （元）杨维桢：《铁崖先生古乐府》，商务印书馆，1938，第109页。

③ （清）彭定求等编《全唐诗》，中华书局，1960，第1684页。

出门登山无太行，出门涉水无瞿唐。太行羊肠九折坂，谁道车轮去不返。瞿唐虎须千丈渊，谁道此中能覆船。惟有人心不可测，当面波澜与荆棘。我欲剪荆棘，平波澜，出门莫歌《行路难》。①

李白诗主要是通过情感的起伏变化，抒发怀才不遇的愤慨，也表达了对前路保持积极乐观的态度。其中“欲渡黄河冰塞川，将登太行雪满山”正是李白的尴尬处境和苦闷心情的写照。胡奎化用此句，却反其意而行之：太行不是高不可攀，瞿唐不是险不可涉，最难的是“人心不可测”。李诗重在实现自我的价值，胡诗则表现出以天下为己任的态度。《明诗纪事》卷二十二注引“《诗谈》：海昌胡虚白，一鹗横秋，群鸟敛翼”。② 极言其诗出类拔萃，气势磅礴。斯言诚不为过。

其二，效杜甫之叙事。胡奎亦推崇杜甫，其名集中出现七处。从“病时”方面来说，有众多反映战争、徭役、婚姻等社会现实之作，如《筑城歌》《伤田家》等；从叙事方式来说，有第一人称叙事的，如《贫女叹》等，有第三人称叙事的，如《田妇谣》等，有问答形式的，如前引《艳歌行》等。此外，还有寓言式叙事诗，如《野田雀》：

野田雀，鸣啾啾。啄我黍，何时休？我黍半输官，我黍半养家。尔雀群飞无网罗，我黍日减雀日多。野田雀，尔奈何！③

此诗中的野田雀，与乐府古题《艾如张》中的“野田雀”之可怜形象大相径庭，实已成为助纣为虐的卑鄙小人。野田雀不断地蚕食农夫本已不多的粮食，农夫因“无网罗”，而对此无能为力、无可奈何。作者对农夫悲苦的心理十分同情，寄托尤深。

其三，效庾信之体式。古乐府一般以五言为主，六言体较少。六言诗对句式和节奏有比较严格的规范，主要是由三组双音节词构成。五言诗有单字，故能精于锻炼，用语精工；六言诗却因为都是双音节词而不容易锻炼字句，故以自然浑成为佳。因此六言乐府少佳作，亦少有人拟。如其《怨歌行效庾信体》：

---

① （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第124页。

② （清）陈田辑《明诗纪事》，商务印书馆，1936，第425页。

③ （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第129页。

白白机头素丝，制作吴宫舞衣。纤罗不受尘污，细縠常避风吹。馆娃夜深月色，长洲春老花枝。秋风树头相待，随例承恩几时？[①]

庾信《怨歌行》曰：“家住金陵县前，嫁得长干少年。回头望乡泪落，不知何处天边。胡尘几日应尽，汉月何时更圆？为君能歌此曲，不觉心随断弦。”[②]“庾信体”通常指他的宫体诗，但此诗比较特别。诗中所写为女子思念良人之事，用语与其绮艳华美的宫体之作迥然不同，质朴自然。胡奎诗不仅在内容，还有六言体式都有继承。胡诗所写的织丝女子，重点展现的是她小心翼翼织舞衣过程中的心理感受，即青春不常在，恩宠不长久。语言平淡自然，和雅有致。

根据胡奎诗作题目来看，他善取法众人，如《寄友人效韦体》《效韦》《效陶》等。对有些人的诗，胡奎亦提出批评，如《贾岛》：“欲知诗意味，元不在推敲。”[③]贝琼在《送胡虚白归海昌序》亦称其诗：“及论汉魏以下之变，富若曹、刘，精若鲍、谢，淡若陶靖节，玄若阴常侍，至于李、杜之壮丽，王、岑之和平，长吉之奇，东野之僻，必出入数家中，而尽其意象焉。”[④]贝琼亦一代文儒，师事杨维桢，明初曾参与编修《元史》。《四库全书总目提要》将其与明初大家相提并论。贝琼比胡奎大二十多岁，作为长者，对其有如此高的评价，实为难得，不能单以溢美之言论之。

四 余论

元末杨维桢提倡古乐府，其始在于“我朝诗体备矣，惟古乐府则置而不为”，经其创作，并最终使“我朝之诗斯为大备”。[⑤]杨维桢之“复古”显然是针对诗体的发展来考虑的，与明代的复古运动并不是一回事。但拟古乐府创作使明代文人崇尚汉唐盛世，并将复兴汉唐盛世作为自己的人生理想，从而促使复古运动一开始就产生了极大影响并贯穿有明一代。两者

① （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第104页。
② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第900页。
③ （明）胡奎著，徐永明点校《胡奎诗集》，浙江古籍出版社，2012，第440页。
④ （元）贝琼著，李鸣校点《贝琼集》，吉林文史出版社，2010，第115页。
⑤ （元）杨维桢：《铁崖先生古乐府》，商务印书馆，1938，第109页。

之间，元末明初文人的参与功不可没。胡奎的乐府诗创作在这一过渡时期极具代表性。从沈德潜的《明诗别裁集》到朱彝尊的《明诗综》，再到清末陈田的《明诗纪事》，这个传播与接受的过程，表明他的诗歌价值正在逐步被发现。过去诚如《明诗纪事·序》所说："凡论明诗者，莫不谓盛于宏、正，极于嘉、隆，衰于公安、竟陵。余谓莫盛明初。……且明初诗家，各抒心得，隽旨名篇，自在流出，无前后七子相矜相轧之习，温柔敦厚，诗教固如是也。"[①] 胡奎乐府诗的"法古"主张，具体可行，且为后世接受，然溯流穷源之法渐失，真古遂丧，最终走上了追求字法、句法、章法的泥古之路。

① （清）陈田：《明诗纪事》，商务印书馆，1936，第1页。

从《四库全书总目》看清人的乐府学观念

赵乾坤

（河北师范大学文学院，石家庄，050024）

摘　要：《四库全书总目》针对乐府一类提出了较多看法，代表了清人较为普遍的乐府观念。《总目》认为，汉唐间合乐的诗歌，拟乐府题者、自拟题制词者均可称为乐府；虽然词曲别为一体，不是乐府，但乐府与诗、词、曲间有渊源关系；乐府具有讽谕、叙事的文体特征。同时，反对复求汉乐府音声与歌诗的做法，称赞具有“感于哀乐，缘事而发”精神的乐府，偏爱具有风骨的乐府作品。

关键词：《四库全书总目》　乐府　评价标准

作者简介：赵乾坤（1990~），女，河北保定人，河北师范大学文学院博士，主要从事魏晋南北朝文学研究。

《四库全书总目》既为目录学丛书，又不失为文学批评著作。它对历代乐府作品及乐府学相关著作的收录，以及对这些著作的点评，集中反映出清代前中期的乐府观念和认识水平。前人对《四库全书总目》的关注主要为援引其中的评论阐发某种观点，如引用四库馆臣对《乐府诗集》的体系说明来论证其“以乐系调”的分类方法；[①] 用四库馆臣反对以“六义”拆解乐府的批评来阐释《乐府广序》的问题等，[②] 而对四库馆臣整体所持的乐府观念鲜有提及。本文通过对四库馆臣关于乐府评点的梳理，对其中的乐府学观念略作探讨，以为相关研究提供参考。

---

① 高歌：《〈乐府原〉研究》，江苏师范大学硕士学位论文，2017。

② 王辉斌：《朱嘉徵〈乐府广序〉与乐府笺释批评》，《阅江学刊》2017 年第 1 期。

一

四库馆臣的乐府观念，首要表现在对乐府概念及特征的认识上。四库馆臣在对相关论著进行评点时，对诗与乐的关系进行了深入辨析，确立了“乐府”的内涵及其与诗、词、曲之间的关系。

首先，四库馆臣认为合乐的歌诗，仿乐府旧谱及旧题之作、自拟新题者皆可称为乐府。如在乐府与诗的区别中，四库馆臣说：“其初郊祀等歌，依律制诗，横吹诸曲，采诗协律，与古诗原不甚分。后乃声调迥殊，与诗异格，或拟旧谱，或制新题，辗转日增，体裁百出。”[①] 指出制诗协乐、采诗入乐及按旧谱制词、自拟题制词者，都是乐府。张笃庆在与王实居辩论时说：“不知郊祀铙歌之类，倚声制词之乐府也，与诗稍别。清商平调之类，采诗入律之乐府也，其初本皆古诗。”[②] 虽是说乐府与诗的区别，但也可从写作方式的角度，看出制诗协乐、采诗入乐者均为乐府。不仅入乐的歌诗可称为乐府，以乐府题形式出现的拟作也是乐府。这在《四库全书总目提要》对《填词名解》中的评价可见一斑：

> 古乐府在声不在词。唐人不得其声，故所拟古乐府，但借题抒意，不能自制调也。所作新乐府，但为五七言古诗，亦不能自制调也。其时采诗入乐者，仅五七言绝句，或律诗割取其四句，倚声制词者，初体如竹枝、柳枝之类，犹为绝句。[③]

古乐府虽是“在声不在词”，但因汉乐府歌诗之法的亡佚，一切声调索解无由。四库馆臣在评论时，将一些不入乐的拟作也视为乐府，如上提到的拟古乐府，即借乐府旧题，抒发一己之情怀者，自拟题制词的新乐府，及采诗入乐与古有此曲，依其声作诗者都被视为乐府。在批评曹禾“徒见乐府之用律诗，遂执律诗以为乐府”时，四库馆臣也谈及了乐府种类：

> 汉、魏至唐，自朝庙乐章以外，大抵采诗入乐者多，倚声制词者

① （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百六十八，中华书局，1965，第1462页。
② （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百九十六，中华书局，1965，第1794页。
③ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷二百，中华书局，1965，第1834页。

> 少，其诗人拟作亦缘题取意者多，按谱填腔者少，故《竹枝词》《杨柳枝》《罗唝曲》之属，其倚声制词，按谱填腔者也。王维《送元二使安西》诗，谱为《阳关曲》，此采诗入乐者也。《蜀道难》即赋“蜀道”，《巫山高》即赋“巫山”，此缘题取意者也。[①]

乐府由声调和歌辞两种要素构成[②]，《竹枝词》《杨柳枝》《罗唝曲》为先有声调，再造歌以实之者，即按谱制词类；王维《送元二使安西》为先有歌辞，而后制调以被之者；《蜀道难》属于相和歌词的瑟调曲，《巫山高》为“汉鼓吹铙歌十八曲”之一，二者后来分别被赋题为“蜀道”与“巫山”，是依乐府旧名而仿作之类。在四库馆臣看来，这三种类型的创作都是乐府。

其次，四库馆臣既对乐府与词曲文体作了区分，又重视构建起乐府与诗、词曲间的关系。他们认为词曲别为一体，不是乐府。如馆臣对《唐乐府》的批判：“王勃《忽梦游仙》、宋之问《放白鹇篇》之类，皆实非乐府而滥收。而《享龙池乐章》之类，乃反佚去。至诗余虽乐府之遗，而已别为一体，李白《菩萨蛮》《忆秦娥》之类亦不宜泛载。”[③] 明确指出词曲与乐府不为同类。又如对《桂坡集》的评论：“至于《乐府》一卷之中，如《关山月》《杨白华》之类，皆古题，而忽以词曲续其后，则从来无此体例。殆以宋人词曲亦标乐府之名，故合为一。不知源流递变，格律各殊，不可以宋之乐府竟当古乐府也。”[④] 反对将词曲与乐府混为一谈，个中缘由也就可知了。[⑤] 但四库馆臣同时又认为，乐府虽然与诗、词、曲有区别，同时又有一定的渊源关系。如馆臣对《碧鸡漫志》的评点，详细地论述了诗、词、曲的演变过程：

> 盖《三百篇》之余音，至汉而变为乐府，至唐而变为歌诗。及其中叶，词亦萌芽。至宋而歌诗之法渐绝，词乃大盛……迨金、元院本既出，并歌词之法亦亡。文士所作，仅能按旧曲平仄，循声填字。自

① （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百八十二，中华书局，1965，第1651页。
② 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第206页。
③ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百九十三，中华书局，1965，第1761页。
④ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百七十五，中华书局，1965，第1559页。
⑤ 但也有个别馆臣视个人词集、曲集为乐府，如对《白石道人歌曲》评论的馆臣，直接称其性质为“乐府词”。

明以来，遂变为文章之事，非复律吕之事，并是编所论宫调亦莫解其说矣。[①]

馆臣指出，《诗经》为诗体变化的源头，乐府源于《诗经》，乐府亡而词兴，词衰而曲起，词、曲又由乐府演变而来。四库馆臣对《钦定曲谱》的评论也表达了类似观点："自古乐亡而乐府兴，后乐府之歌法至唐不传，其所歌者皆绝句也。唐人歌诗之法至宋亦不传，其所歌者皆词也。宋人歌词之法至元又渐不传，而曲调作焉。"[②] 并认为《诗经》、乐府、词、曲一脉相通。在追溯曲调源流时，《四库全书总目》词曲类序曰："然三百篇变而古诗，古诗变而近体，近体变而词，词变而曲，层累而降，莫知其然。究厥渊源，实亦乐府之余音，风人之莫派。"[③] 即认同词曲出于乐府的观点。虽然乐府与《诗经》有关系，但论朱嘉徵《乐府广序》的馆臣也指出："乐府之于三百篇，犹阡陌之于井田，郡县之于封建也。端绪亦有时相属，而不相属者十之九。"[④] 二者虽有相通之处，但也不要一一类比。总的来说，四库馆臣认为，乐府、诗、词、曲间有密切的关系，乐府源自《诗经》，词曲虽然别为一体，不是乐府，但均出于乐府，由乐府演变而来。乐府与《诗经》有一定的渊源关系，但不能将乐府与《诗经》一一比附。

再次，在辨析乐府与诗、词、曲关系的基础上，四库馆臣还强调了乐府文体的讽喻及叙事特征。如对刘履《风雅翼》中《选诗续编》各体的评点：

其去取大旨，本于真德秀《文章正宗》，其铨释体例，则悉以《朱子诗集传》为准。其论杜甫"三吏"、"三别"太迫切而乏简远之度；以视"建安乐府"，如"典谟"之后别有"盘诰"，足见风气变移，不知讽谕之语，必含蓄乃见优柔，叙述之词，必真切乃能感动。王粲《七哀诗》曰："出门无所见，白骨蔽平原；路有饥妇人，抱子弃草间；顾闻号泣声，挥涕独不还；未知身死处，何能两相完。"此何尝非"建安诗"，与《三吏》《三别》何异？又如《孤儿行》《病妇

① （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百九十九，中华书局，1965，第1826页。
② （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百九十九，中华书局，1965，第1828页
③ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百九十八，中华书局，1965，第1807页。
④ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百九十四，中华书局，1965，第1768页。

> 行》《上留田》《东西门行》以及《焦仲卿妻诗》之类，何尝非“乐府诗”，与《三吏》《三别》又何异？此不明文章之正变，而谬为大言也。①

由“建安乐府”到“三吏”“三别”，虽然风气变移，但讽谕与叙事的传统并没有发生改变。且从这个角度上看，以王粲《七哀诗》为代表的“建安诗”，与杜甫“三吏”“三别”，《孤儿行》《病妇行》《上留田》《东西门行》以及《焦仲卿妻诗》等并无区别。由此也可看出，“三吏”“三别”从“即事命篇”的角度看，也可被视为乐府。四库馆臣在《钦定曲谱》中讨论“诗三百”“缘情绮靡”的特性与南北曲“依附故实，描摹情状”的体例时，还提及了乐府的叙事性：“然《国风》‘氓之蚩蚩’一篇，已详叙一事之始末。乐府如《焦仲卿妻诗》《秋胡行》《木兰诗》并铺陈点缀，节目分明。是即传奇之滥觞矣。”② 也对乐府的叙事性间接表示了肯定。所以四库馆臣在评价乐府与诗的区别时，虽然主要从“乐府主声”的角度出发，指责《师友诗传录》：“不必以后世之法，遽区分其本始。至《君子行》为言理之作，《怨歌行》乃缘情之什，亦何尝专叙事乎？”③ 批评的前提还是肯定了乐府的叙事性。

质言之，《总目》认为，汉唐间所有入乐诗歌，后人拟乐府题或以乐府题形式出现的作品皆可以称为乐府；虽然词曲别为一体，不是乐府，但词曲出自乐府，乐府又源自《诗经》，与诗、词、曲间有密切的关系；乐府具有叙事、讽谕的文体特征。总体来看，四库馆臣对乐府的理解体现出清人对乐府的整体性认识。

二

《四库全书总目》作为一部文学批评著作，对后世拟乐府也作了评价，主要表现在以下几个方面。

首先，四库馆臣认为乐府的音乐与曲辞本义早已混淆而不可确知，故而在评论后世拟汉乐府时，对从音乐、声律或题意方面模拟汉乐府都存质

① （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百八十八，中华书局，1965，第1711~1712页。

② （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百九十九，中华书局，1965，第1828页。

③ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百九十六，中华书局，1965，第1794页。

疑的态度。如对董说《汉铙歌发》的评论：

> 论音，本《周礼·三宫》之说，按宫、商、角、徵、羽，篇分章位，章分句位。立说殊为创辟，然沈约尝言汉铙歌大字为词，细字为声。后来声词合写，不复可辨，遂无文义可寻，但存其声而已。自唐后乐府失传，新题迭作，于是并声而亦亡之。说不知声词合写之源，而强为索解，已迷宗旨，至铙歌乃鼓吹之曲，但奏其音而不歌其词。故十八章或韵或不韵，亦犹风雅皆有韵而颂不尽韵也。说一概强为叶读，非惟不知古音，亦并不知乐府体裁矣。①

四库馆臣一方面认为董说从宫、商、角、徵、羽角度解读汉乐府乐章有其独创性；另一方面又依据乐府最初大字为词，小字为声，后因声辞合写，小大无别，致使《汉鼓吹歌》十八篇“皆声、辞、艳相杂，不复可分”。② 又因记声调之文字“音声相传，训诂不可复解”，③ 遂使其文义也无法理解。至唐，汉魏古乐曲调久已散亡，唐人拟乐府，或用乐府旧名，或摘乐府歌词为题，或自拟题制词，渐趋于乐府的文学价值，古乐府之声亦无迹可循。四库馆臣认为，“铙歌乃鼓吹之曲，但奏其音而不歌其词，故十八章或韵或不韵”，但董说“不知声词合写之源，而强为索解”，所拟之词“一概强为叶读”，故而被四库馆臣批评为“不知古音，亦并不知乐府题材矣”。四库馆臣多次重申此观点，如对胡缵宗《拟汉乐府》的批评：“汉乐府多声词合写，不能复辨，沈约《宋书》言之甚明。缵宗乃揣摩题意为之，殊类于刻舟求剑”，并进而认为他“于千年以外，求汉乐府之音节，不愈难而愈远乎？”④ 又如对王养端《震堂集》的评价：

> 至于乐府诸篇，古词仅在，如曰摹其音节，则无诏伶人，事谢丝管，刘勰言之矣。非夔非旷，谁能于千百年后得其律吕？如曰阐其意义，则标名既每难详，词句尤多讹阙。⑤

---

① （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百九十三，中华书局，1965，第1766页。

② 《宋书》卷二十二，中华书局，1974，第667页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第285页。

④ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百七十六，中华书局，1965，第1571页。

⑤ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百七十八，中华书局，1965，第1600页。

乐府虽入乐，但“自永嘉之后，咸、洛为墟，礼坏乐崩，典章始尽”，[①] 明人本无章可循，却妄图再造汉乐府音节，四库馆臣表示“非夔非旷，谁能于千百年后得其律吕”。与此同时，四库馆臣对于模拟汉乐府主题的做法也存质疑的态度。四库馆臣曰：“吴兢所解，已多在影响之间，今安得知其本旨？”反对模拟汉乐府的行为。类似的批评也见于《汉诗说》：“如汉人铙歌，鼓吹诸曲，沈约《宋书·乐志》明言声词合写，不可复辨。本无文义可推，而必求其说以通之，遂横生穿凿。”[②] 并说汝谔“不究其源”[③] 等。四库馆臣对于拟乐府这种普遍的质疑态度，是有一定局限性的。

其次，四库馆臣高度肯定具有“感于哀乐，缘事而发”精神的乐府作品。如其《四库全书总目》对《石屋诗钞》的评价：

> 第七卷为《和白香山乐府》，其瓣香所在，可以想见；第五卷为《拟汉乐府》，虽未至于苦学妃豨，而形骸之外，去之转远。盖唐乐府重在讽谕，其文章可以力追，汉乐府重在音律，其节奏不可以臆揣也。[④]

唐人新乐府“因意命题，无所依傍”，以耳目当朝廷之采诗，以纸笔代百姓之喉舌，虽不入乐，但内容充实，是继承汉乐府“缘事而发”传统的创作。且乐府发展到唐朝，更偏重于乐府的文学价值。[⑤] 因此，立足于乐府为时、为事，讽谕的特性，四库馆臣称“其文章可以力追”。类似的评论也见于对《陆子馀集》的评价。四库馆臣称陆粲“至于《担夫谣》之类，有香山新乐府遗音”。[⑥] 陆粲借担夫当差的遭遇讽刺当时腐败的社会现实，四库馆臣在评论时，从乐府“知政教得失”的功用出发，称赞其与白居易所作新乐府精神相通。

四库馆臣还认为乐府可以抒发个人情怀。如其评杨维桢不肯受官时说：“赋《老客妇谣》以自况，其志操颇有可取。”又凭借“《乐府补》内

① 《旧唐书》卷二十八，中华书局，1975，第1040页。
② （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百九十四，中华书局，1965，第1775页。
③ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百九十三，中华书局，1965，第1763页。
④ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百八十三，中华书局，1965，第1656页。
⑤ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第11页。
⑥ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百七十二，中华书局，1965，第1505页。

有所作《大明铙歌鼓吹曲》，乃多非刺故国，颂美新朝”，推断为“盖聘至金陵时所作。或者惧明祖之羁留，故以逊词脱祸欤”。[1] 杨维桢的这两则乐府内容不同，前者表达其决意隐居、不愿再仕新朝的愿望，后者则颂扬明帝之功。虽然都是抒发的个人情怀，但也可看出杨维桢在朝代更替之际的家国之感。四库馆臣对段克己、段成己兄弟乐府的评价也是依据这样的标准：“集凡诗六卷，乐府二卷，大抵骨力坚劲，意致苍凉，值故都倾覆之余，怅怀今昔，流露于不自知。”[2] 高度肯定段克己兄弟二人由国都今夕对比间引发感慨而创作的作品，虽然是对诗与乐府的总评，但也反映了四库馆臣对乐府抒情特质的肯定。

再次，四库馆臣还推崇具有风骨的乐府，反对纤巧的风格。如对杨维桢乐府的赞誉：

> 元之季年，多效温庭筠体，柔媚旖旎，全类小词。维桢以横绝一世之才，乘其弊而力矫之，根柢于青莲、昌谷，纵横排奡，自辟町畦。其高者或突过古人，其下者亦多堕入魔趣。故文采照映一时，而弹射者亦复四起。[3]

认为杨维桢乐府朴茂直梗，能够矫正时代之风气，足见对杨维桢乐府评价之高。《四库全书总目》不仅赞同杨维桢铁崖乐府，对模拟杨维桢乐府也是深表赞同。如评《林外野言》时说：“其间如《望夫石》、《精卫词》诸篇，皆用铁崖乐府体，尤为酷似。要其笔力挺劲，绝无懦响，在元季诗人中可谓矫然特出者矣。”[4] 高度赞扬郭翼拟“铁崖乐府体”，认为其在元季诗人中“矫然特出”，反映了四库馆臣对具有骨力乐府的追求。与此同时，四库馆臣反对柔靡的乐府风格。如瞿佑《乐府遗音》，被四库馆臣批评为：“绮靡软熟，近于温、李，不出元末习气。”[5] 宋无的乐府短章也遭到了批评：“往往欲出新意，而反失之纤，”[6] 而对能在元末社会风气中独树一帜的李孝光，四库馆臣则称赞其“独风骨遒上，力欲排突古人。乐府古体皆

---

① （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百六十八，中华书局，1965，第 1462 页。
② （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百八十八，中华书局，1965，第 1707 页。
③ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百六十八，中华书局，1965，第 1462 页。
④ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百六十八，中华书局，1965，第 1453 ~ 1454 页。
⑤ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷二百，中华书局，1965，第 1831 页。
⑥ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百六十七，中华书局，1965，第 1442 页。

刻意奋厉，不作庸音”。[①] 又如四库馆臣评石英中《石比部集》时指出：“其《七宣纪梦》及《古乐府》等篇，皆狱中所作，颇磊落有气。”[②] 评《庞眉生集》时说：“是集诗七卷，杂文八卷，乐府一卷，皆有纵横排奡之气，而颇涉粗豪。”[③] 虽是对全集的评价，对乐府风格的价值取向也被包含于其中。谈及段克己、段成己兄弟的《二妙集》，四库馆臣说：“凡诗六卷，乐府二卷，大抵骨力坚劲，意致苍凉，值故都倾覆之余，怅怀今昔，流露于不自知。”[④] 再结合对段克己、段成己兄弟品格的赞扬：“坚拒不赴，兄弟并以节终”，则可进一步知四库馆臣对“骨力坚劲”乐府风格的追求。四库馆臣在对乐府风格进行评论时，也会以骨力为标准。如对《张司业集》中张籍、王建乐府的评论：“籍以乐府鸣一时，其骨体实出王建上。”[⑤] 再如认同胡仔《苕溪渔隐丛话》对《鸡肋集》“辞格俊逸可喜”的评价，四库馆臣表示：“今观其集，古文波澜壮阔，与苏氏父子相驰骤。诸体诗俱风骨高骞，一往俊迈。”[⑥] 也体现了四库馆臣对具有风骨的乐府作品的偏爱。

简而言之，四库馆臣推崇汉乐府，认为汉乐府声辞兼备，反对复求汉乐府音声与歌诗的行为，肯定“感于哀乐，缘事而发”等具有现实主义精神的乐府，突出乐府的抒情特质，认为乐府应该具备风骨的风格特征，反对纤柔风格的乐府等，无不表现出四库馆臣对于乐府的丰富认识。

三

综上所述，《四库全书总目》认为，汉唐之间所有入乐诗歌、后人拟乐府题或以乐府题形式出现的作品皆可称为乐府。乐府与诗、词、曲有密切的关系，乐府源自《诗经》，道源词、曲；词、曲虽然不是乐府，但与乐府一脉相承。乐府具有叙事、讽谕的文体特征，有其独特的发展变化历史。四库馆臣推崇汉乐府，认为汉乐府声词合写，其乐声和题旨都已经不

① （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百六十七，中华书局，1965，第1449页。
② （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百七十七，中华书局，1965，第1581页。
③ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百七十九，中华书局，1965，第1609页。
④ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百八十八，中华书局，1965，第1707页。
⑤ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百五十，中华书局，1965，第1290页。
⑥ （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一百五十四，中华书局，1965，第1334页。

能复辨，故而反对再造汉乐府音声与歌诗的做法；对继承汉乐府“感于哀乐，缘事而发”精神的乐府表示认可；偏爱具有风骨的乐府作品。

《四库全书》是由清朝官方主导纂修的一部大典，它所收录的图书代表了清代前中期主流的图书库藏。而《四库全书总目》对于古今图书的评价，则代表了清代前中期学术界的主流意见。从这个意义上说，四库馆臣对于乐府的认识与评价，代表了清人对于乐府的主流看法，比较集中地反映了清代前中期的乐府学观念与认识水平，这对于乐府研究的发展来说具有较高的参考价值。

试论清人梁佩兰对张籍乐府新题之创新表现*

董就雄

（香港珠海学院，香港，999077）

摘　要：本文探讨梁佩兰诗对张籍乐府新题之创新表现，有以下发现：佩兰以张籍新题乐府之题写作者至少六题，无论从主题立意、平仄用韵、句数字数上，俱彰显其创新意识。尤其在平仄用韵上，规避律句，句句押韵，两句一转，平仄相间用韵是其新题乐府固定而鲜明之音律特征。在句数字数上，佩兰也力图与张籍立异，且其两句一转韵，规避黏对，显示其避律意识及与近体诗立异之定体意识。新题乐府在唐时已不能歌唱，音乐感大减，后人创作新乐府，多从主题立意上求新。佩兰从新题乐府之平仄、用韵上求创新，弥补新题乐府音乐性之未足，制造出回环往复、急速转韵、错落变化，或齐言或参差之节奏美，使音乐性增强，本文称之为"音律性创新"。同时，佩兰亦注意到内容上之创新，以一种"不欲似古人"之态度为之，这可称为"主题性创新"。基于他具备此两种创新，遂使其乐府得到后来诗评家的一致垂青。其能成为岭南三大家之一，享誉于清初诗坛，其乐府上之创新成就和态度应记一功。

关键词：梁佩兰　岭南三大家　张籍　新题乐府　声律创新　主题创新

作者简介：董就雄，男，香港珠海学院中国文学系副教授。著有《梁佩兰集校注》等专书十余种，论文多篇。

* 本论文为香港大学教育资助委员会（UGC）辖下研究资助局（研资局，RGC）"自资学位界别竞逐研究资助计划"中"教员发展计划（FDS）"《六莹堂集校注及梁佩兰与明末清初岭南文化及历史研究》的部分研究成果，项目编号为UGC/FDS13/H04/15。

一　引言

清人梁佩兰（1630~1705），字芝五，号药亭，广东南海人。康熙二十七年（1688）进士，授翰林院庶吉士。是明末清初著名诗人，号称“岭南三大家”之一。[1] 著有《六莹堂集》前后集共十七卷，诗作两千余首，文数十篇。

佩兰好创乐府诗，其成就亦得到后人推崇，如张维屏《国朝诗人征略》卷十五《听松庐诗话》云：

> 元孝、药亭两家古诗，音节神理皆从古乐府得来。元孝沉郁，药亭伉爽，又各因其性所近也。[2]

谓其古诗多学自古乐府，有刚直豪爽（伉爽）之风。黄培芳《论粤东诗十绝·其八》云：

> 巨作堂堂《养马行》，药亭乐府创新声。长篇七字雄词苑，潮海韩苏踵盛名。[3]

黄氏称许佩兰乐府《养马行》是巨作，又谓其写作乐府能创为新声。丘炜萲《五百石洞天挥麈》一书云：

> （药亭）集中七古长篇，神理音节皆导源乐府，挥抒襟灵。如

---

① “岭南三家”又称“岭南三大家”，指的是明末清初三大广东诗人，他们是番禺屈大均（字翁山，又字介子，号非池，1630~1696）、顺德陈恭尹（字符孝，又字半峰，号独漉子，1631~1700）及南海梁佩兰。“岭南三大家”之名最早见于清康熙三十一年（1692）王隼（1644~1700）所编的《岭南三大家诗选》。据近人邓之诚《清诗纪事初编》记载：“王隼尝选佩兰及屈大均、陈恭尹之诗，为《岭南三大家诗选》，隐以抗“江左三家”（即江苏钱谦益、吴伟业，及安徽龚鼎孳）。后来洪亮吉遂有句云：“尚得古贤雄直气，岭南犹似胜江南。”见邓之诚《清诗纪事初编》，香港中华书局，1976，第986页。

② （清）张维屏撰，陈永正点校、苏展鸿审定《国朝诗人征略》卷十五，中山大学出版社，2004，第234页。

③ 郭绍虞、钱仲联、王遽常编《万首论诗绝句》，人民文学出版社，1991，第739页。

《养马行》《采茶歌》等作，尽见其流传不废者。[①]

称佩兰诗七古长篇的神理音节俱导源于乐府，能抒写性灵。陈永正《岭南历代诗选》卷四亦云：“（梁佩兰）集中诗以七言乐府最为著称。”可见在后世诗评家心目中，佩兰之诗作受古乐府影响甚深，其乐府之成就亦卓著。

佩兰诗集中有乐府诗一百一十六首，其以唐人张籍新题乐府之题写作者至少六题，包括《求仙行》《古钗叹》《湘江曲》《各东西》《雀飞多》《寄衣曲》。此六题除《古钗叹》外，都见载于宋人郭茂倩《乐府诗集》中，而且在《乐府诗集》中都只录张籍一题，故这五题很大可能是张籍自制新题之乐府诗（但为谨慎行文起见，下文仍称之为“唐人乐府新题”）；余下《古钗叹》一题，只见载于张籍诗集中，唐人亦无此题，只有王建有近题之作《开池得古钗》。因此，佩兰对此六题之写作，当是以张籍此六题原作为参考蓝本的。加上佩兰在内容和形式上都对此六题表现出明显之创新追求，甚至可以说是视张籍原作为对手，力图超越前人。据清人彭士望为佩兰所写《六莹堂诗序》：

乐府跳脱拗折，自言其意不欲似古人，益心贱李于鳞（按，即李攀龙）、王弇州（按，即王世贞）剽割作寒乞相云。[②]

可见佩兰创作乐府的态度是“不欲似古人”，并对明代后七子的代表李攀龙及王世贞摹拟古人之乐府写法相当不满。基于以上两点，佩兰对张籍那六题新题乐府如何“不欲似古人”，也就是如何“不似张籍”；如何不窃摹拟古乐府，就很值得研究了。

因此，本文拟从主题立意，平仄用韵，句数、字数三方面，也就是内容和形式的角度，将张籍和佩兰六题同题乐府新题进行比较研究，以揭示佩兰对张籍原作之创新表现，以呈现作为清初岭南三大家之一的梁佩兰的新题乐府创作特色及其对清初诗坛之贡献。

---

① 钱仲联主编《清诗纪事》，江苏古籍出版社，1987，第 2999 页。

② （清）彭士望：《耻躬堂文钞》卷六（四库禁毁书丛刊本），北京出版社，2000，第 108 页。

二　主题立意

现从主题立意方面探讨佩兰对张籍乐府的创新表现。自主题创新言之，此六首又可分为两类：一类是局部创新，另一类是完全创新。前者如《寄衣曲》，此为唐人乐府新题，《乐府诗集》卷九十四《新乐府辞》只录有张籍《寄衣曲》一题，兹录张氏之作及佩兰之作如下：

> 织素缝衣独苦辛，远因回使寄征人。官家亦自寄衣去，贵从妾手看君身。高堂姑老无侍子，不得自到边城里。殷勤为看初着时，征夫身上宜不宜。（张籍《寄衣曲》）[①]

> 霜清露白砧声冷，络纬灯边照孤影。年年秋日望人归，及至秋来空寄衣。裲裆八襵丝五摄，针缕缝成纤手折。称身宽窄难揣量，刀尺依旧裁短长。妾人不识关山路，今夜龙城梦中去。（梁佩兰《寄衣曲》）[②]

张诗从寄衣女子角度写其爱夫之切，其结立意尤妙，谓请代送衣者，帮忙看看丈夫初着自己所寄之衣时，是否称身。此种表情之细腻受到后人激赏。明人钟惺、谭元春《唐诗归》在“殷勤为看初着时”句下有“谭云：情想在此三字”之评语[③]，在“征夫身上宜不宜”句下又有“谭云：深曲之想，说来全不费力”之评语[④]，《唐诗归》又评此诗云：“钟云：至情重义，无此不成乐府。”明人周敬、周珽《唐诗选脉会通评林》又云：

> 刘辰翁曰：其思曲而曲。周敬曰：深婉，结极细腻。顾璘曰：酸苦殷勤，理极情极。周珽曰：从忧苦中酿出一段悲怨之语，真所谓笔

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷九十四，中华书局，1979，第1318页。

② （清）梁佩兰：《六莹堂集》二集卷一，《清代诗文集汇编》，上海古籍出版社，2009，第513页。

③ （明）钟惺、（明）谭元春：《唐诗归》（续修四库全书本）卷三十，上海古籍出版社，1995，第191页。

④ （明）钟惺、（明）谭元春：《唐诗归》（续修四库全书本）卷三十，上海古籍出版社，1995，第191页。

下全是血，纸上全是魂也。[①]

佩兰《寄衣曲》的立意则从女子思夫之切落想，着力描绘女子思夫之痴心情状。“称身宽窄难揣量，刀尺依旧裁短长”二句谓丈夫久别，女子已不复知其身材之腴瘦，仍依旧年年裁衣寄予丈夫。末二句“妾人不识关山路，今夜龙城梦中去”则进一步写女子思夫之痴，女子不识边关之路，犹在梦中思量去战场寻夫送衣，其情意亦描绘得极深。此种着力言女子痴情之状，与张籍着力言体贴之情之立意，可谓各有千秋。

《古钗叹》是唐人乐府新题，不见载于《乐府诗集》中，唐人只有张籍集中有《古钗叹》一题，王建则有相近之题《开池得古钗》。宋及以后人续有《古钗叹》之创作，佩兰是其中一位，即录张、梁二人之作如下：

古钗堕井无颜色，百尺泥中今复得。凤凰宛转有古仪，欲为首饰不称时。女伴传看不知主，罗袖拂拭生光辉。兰膏已尽股半折，雕文刻样无年月。虽离井底入匣中，不用还与坠时同。（张籍《古钗叹》）[②]

夭桃花发红满蹊，青芹井边燕啄泥。铜瓶汲井一声落，古钗挂上青丝索。拭来黦色仍有光，取配翠匐陈象床。不是佳人莫轻送，爱他镂刻九鸾凤。古来尤物等尘沙，君不见苎萝女儿曾浣纱？（梁佩兰《古钗叹》）[③]

张诗之立意是无论古钗跌落井底无人知，又或被人发现，有人赏识，而却只置于匣中，其下场也如初坠井时一样。言外之意是，人才倘非遇到赏识自己，同时又重用自己的伯乐，亦于事无补。据李冬生《张籍集注》云：

这首诗表面上咏的是古钗，实际上是作者感叹身世之作，贞元十

---

① （唐）张籍撰，国立编译馆主编，李建昆校注《张籍诗集校注》，台北华泰文化事业股份有限公司，2001，第20页。

② （唐）张籍撰，陈延杰注《张籍诗》卷一，商务印书馆，1938，第8~9页。

③ （清）梁佩兰：《六莹堂集》二集卷一，《清代诗文集汇编》，上海古籍出版社，2009，第512页。

五年张籍（三十二岁）登进士第，授太常寺太祝，到了五十岁的时侯还是一个太祝（管祭祀的小官）。作者以比兴的手法，把自己比喻为从深井中打捞上来的古钗，虽然仍旧放射着光辉，但放入匣中，不被重用，因此和埋在井中没有甚么区别。[①]

李说颇能切重张诗本意。张诗立意亦得到后人称赏，周敬、周珽《唐诗选脉会通评林》云：

顾璘曰：古道难用，可哀。周珽曰：惟仪不称时，故不为人所用；不用则匣中与在井底何异？故士贵得时以行其志；否则岩穴而贬黜，胡鸿鉅之足负也！[②]

认为此诗能道出古道难用之哀。清人贺裳《载酒园诗话又编》云：

王诗（指王建《开池得古钗》一诗）作惊喜之意，亦佳。尤妙在暗想堕地时啼，思路周折。至学梳古髻，尤肖娇憨之态。然意尽于得钗。张（指本诗）所寄托便在弦指之外，令人想见淮阴典连敖，凤雏治耒阳时也。[③]

认为张籍之作胜于王建之《开池得古钗》一首。

面对这样的强手，佩兰之作仍试图翻出新意，“不是佳人莫轻送，爱他镂刻九鸾凤”二句谓不是佳人不要送之此从井中拾得的古钗，古钗是刻有九鸾凤之极品；言外意是说：不是真正的伯乐，不要轻易为其效力，要爱惜自己是人中之九鸾凤，有不世之才。末二句“古来尤物等尘沙，君不见苎萝女儿曾浣纱”是以西施自喻，谓不世之才在其未遇时，往往同尘沙般不受重视，但当遇到真正伯乐，他就能一朝飞腾，流露出待时而出，必有出头之日的积极思想。观佩兰一生，共考多次会试，至第七次始中进

① （唐）张籍撰，李冬生注《张籍集注》，黄山书社，1989，第40页。

② （唐）张籍撰，李建昆校注《张籍诗集校注》，台北华泰文化事业股份有限公司，2001，第37页。

③ （唐）张籍撰，李建昆校注《张籍诗集校注》，台北华泰文化事业股份有限公司，2001，第38页。

士，时已六十岁。《古钗叹》一首未能确定作于何时，但当在康熙二十一年（1682）或以后，盖佩兰《六莹堂二集》所收诗多为此年或以后，《古钗叹》即出于其中。而此时佩兰已考过四次会试了。而他仍态度积极，相信终有出头天。比较张籍及佩兰两作，张作之立意重在表达遇到真正用伯乐之重要性，感情偏于哀叹怀才不遇；佩兰作则旨在道明慎选伯乐，不要轻易向在上位者投怀送抱之深意，并自问必有成飞黄腾达之一天，感情偏向积极。

《求仙行》一题为唐人乐府新题。《乐府诗集》卷九十五《新乐府辞六》只录张籍《求仙行》一题兹列张、梁之作如下：

> 汉皇欲作飞仙子，年年采药东海里。蓬莱无路海无边，方士舟中相就死。招摇在天因白日，甘泉玉树无仙实。九皇真人终不下，空向离宫祠太乙。丹田有气凝素华，君能保之升绛霞。（张籍《求仙行》）[①]

> 黄金可成丹可得，世上见谁发长黑？秦皇枉用求神仙，终入银海穿三泉。铜盘承露非人进，汉武徒授白茅印。大道植为天地根，至人得一毋弗存。沐日浴月共长久，朱带金铃复何有？（梁佩兰《求仙行》）[②]

据李冬生《张籍集注》云：

> 宪宗、武宗、宣宗均因“惑方士说，欲饵药长年，后寝不豫”。或“病渴且中躁”，或“疽生于背”。宪宗就因服长生药，“遂致暴疾不救”。韩愈也因服硫磺而死。在这首诗中，作者对当时盛行的“求仙”风气进行了无情的鞭挞，寓讽刺于调侃之中，针对时弊，而露痕迹，发人深思。[③]

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷九十五，中华书局，1979，第1327页。

② （清）梁佩兰：《六莹堂集》二集卷一，《清代诗文集汇编》，上海古籍出版社，2009，第512页。

③ （唐）张籍撰，李冬生注《张籍集注》，黄山书社，1989，第38页。

李氏认为张作是针砭唐代君主大臣求仙之时弊。

佩兰作中“秦皇枉用求神仙，终入银海穿三泉”，谓秦始皇白费心思求仙，最终仍是要埋骨于他的银海陵墓人工湖中。“铜盘承露非人进，汉武徒授白茅印”二句，谓汉武帝有以铜盘承甘露以及授术士以白茅官印之举。但“大道植为天地根，至人得一毋弗存”，人类会老死的自然法则是不可逆转的，即使至人得道，这自然法则也存在。佩兰进而指出悟道之重要：“沐日浴月共长久，朱带金铃复何有。”这里朱带金铃指红色的血脉和如铃的心脏。语出《黄庭内景经·心部章第十》：“主适寒热荣卫和，丹锦飞裳披玉罗，金铃朱带坐婆娑。调血理命身不枯……”“金铃朱带坐婆娑”句谓人常安心愉快，调理血脉心灵即可成仙得道。佩兰若能悟道，人身上的血脉和心脏都可忘却，进而与日月共长久。由此可知，张作有讽当世君主大臣盲目求仙意，并谓“丹田有气凝素华，君能保之升绛霞”，只要吐纳养气，自可成仙升霞。可见其意只是针砭君臣服食之途之不当，未脱离求仙之想。佩兰诗则直接否定求仙者，奉劝世人唯若能得道，则不复介怀于朱带金铃之躯壳，而能超越于成仙与不成仙之追求，这比张籍停留在自己努力练气即可成仙之想法更出新意，更高一筹。

以上三题是同一主题，而佩兰与张作立意相异的，可称为局部创新。佩兰对张氏新题乐府题处理的另一种表现是同一诗题，却主题相异，立意相远的，笔者称之为完全创新。若《湘江曲》一题，是唐人乐府新题。《乐府诗集》卷九十五《新乐府辞六》只录张籍《湘江曲》一首。兹先录张、梁二诗如下：

湘水无潮秋水阔，湘中月落行人发。送人发，送人归，白苹茫茫鹧鸪飞。（张籍《湘江曲》）①

湘江万古相思泪，湘竹斑斑照江水。黄陵花落春日阴，二妃弹瑟龙夜吟。江流不断泪不竭，愁云飞向苍梧结。（梁佩兰《湘江曲》）②

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷九十五，中华书局，1979，第1329页。

② （清）梁佩兰：《六莹堂集》二集卷一，《清代诗文集汇编》，上海古籍出版社，2009，第512页。

李元洛在赏析张诗时认为这是张氏“宦游湖南时写的”[1]，细味诗意，此诗以咏离愁为主，寄托宦游湖南之心情。

佩兰诗则主要写舜妃娥皇、女英，相传是尧的两个女儿娥皇、女英嫁给虞舜为妃，后舜出巡时死于苍梧之野，二妃奔丧到南方，投湘水而死。首二句用湘竹典，据《初学记》卷二八引晋张华《博物志》：“舜死，二妃泪下，染竹即斑。妃死为湘水神，故曰湘妃竹。”谓湘江是万古伤心之地。第三句写二妃墓，据说其墓在黄陵，位于湖南省湘阴县北，洞庭湖畔。第四句用《楚辞·远游》“使湘灵鼓瑟兮，令海若舞冯夷”之句典，谓湘水女神弹瑟，使鱼龙夜吟。末二句结出二妃思君之情，至今尚有，千古不改。实际上是佩兰夫子自道思君、欲效力朝廷之想。约言之，张诗立意寄托宦游之情，佩兰诗则咏二妃对舜之想念，另出思君之意，与张籍落想完全不同。

《各东西》一题亦是唐人乐府新题，《乐府诗集》卷九十五《新乐府辞六》只录张籍《各东西》一首。现录张、梁二诗如下：

> 游人别，一东复一西。出门相背两不返，唯信车轮与马蹄。道路悠悠不知处，山高海阔谁辛苦。远游不定难寄书，日日空寻别时语。浮云上天雨堕地，暂时会合终离异。我今与子非一身，安得死生不相弃。[2]

> 各东西，日出月入。青天无所，离离九皇星欲堕。驼车礌硠天马狩，太行山上何时平？春非我春，夏非我夏，道旁谁是息肩者？不如踢倒昆仑台，俯视造化如婴孩。[3]

周敬、周珽《唐诗选脉会通评林》云：

> 周敬曰：张公七言古好作近人语，亦善作痛人语。杨慎曰：“我今与子非一身”，直而愤。何仲默“与君非一身，安得不离别”，本

① 萧涤非等撰《唐诗鉴赏大辞典》上海辞书出版社，1983，第759页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷九十五，中华书局，1979，第1328页。

③ （清）梁佩兰：《六莹堂集》二集卷一，《清代诗文集汇编》，上海古籍出版社，2009，第512页。

此。吴山民曰：写情真切，但在乐府中欠厚。陆时雍曰：老气。“日日”句，语最工。唐汝询曰：“日日空寻”句，想头好。“浮云上天”四语，宽譬语，极狎昵，恐非别友之作，其《蔓草》之遗风欤？周珽曰：此（指《车遥遥》）与《各东西》篇，思可镂尘，锋能截玉，本情切理，踌躇满志，不复知奏刀之为难。[①]

《评林》诸家先是对此诗之立意大表赞赏，认为“我今与子非一身，安得死生不相弃”二句是痛人语，为后世杨慎、何景明诗作所仿。其次是“日日空寻别时语”之想头好。复次是此作当为与爱恋女子作别之作。最后还称许此诗“思可镂尘，锋能截玉，本情切理，踌躇满志”，这都是从立意之妙的角度评论。

佩兰的《各东西》却另辟蹊径，首二句以日月不能并现为喻以扣离别；“青天”二句写出行时侵晓景色，以及道路崎岖；“春非我春”三句道时不我与之感。末二句忽发奇想，要踢倒阻隔自己前进之昆仑山，进而俯视自然美景。其深层意思是写个人的怀才不遇，“太行山”“昆仑山”俱是阻隔自己与朝廷的势力，所以希望踢倒障碍，直与君主相见，面陈己志。这与张诗限于写恋人离别而各散东西大相径庭，由太阳升起、月亮沉没，东西难并，思量出与朝廷君主东西，表达怀才不遇，进而表达清除政治障碍之想，大有杜甫《剑门》诗“吾将罪真宰，意欲铲迭嶂”之妙。

《雀飞多》亦是唐人乐府新题，《乐府诗集》卷九十五《新乐府辞六》只录张籍《雀飞多》一首。兹录张、梁诗如下：

雀飞多，触网罗，网罗高树颠。汝飞蓬蒿下，勿复投身网罗间。粟积仓，禾在田。巢之雏，望其母来还。[②]

雀飞多，蔽黑天地奈尔何！野田跳踉共啄禾。嗟尔雀小翅与觜，只可树间啄虫蚁。田家禾熟未筑场，里胥催赋先下乡。买禾输赋尚不

① （唐）张籍撰，李建昆校注《张籍诗集校注》，台北华泰文化事业股份有限公司，2001，第40页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷九十五，中华书局，1979，第1329页。

足，昨日村头卖黄犊。[1]

张诗劝诫雀不要飞太高，以免为网罗所捕而殒命，不得返家照顾儿女。其深层意旨是劝诫世人谋生须慎，莫求处高位，以免既使己身处于危地，受人所害；复不能照顾家人。梁诗则谓雀甚多，满天俱是，在田野跳跃欲啄禾，令农民无可奈何。惟此等雀也只是小害，根本啄不到田间之禾，只能啄小虫小蚁；原因是里长官家才是大害，他们在禾稻初熟未晒时，已被他们剥削净尽，用作缴田税之用。更甚者是，农民将收割到的禾稻全用作交田税后，还不足以缴税，更要将用作耕田的黄牛也卖掉来交税。佩兰诗讽刺当时田税之重，立意深刻新颖，与张作之讽世人处世迥异。其意优于张作，更具讽时意味。

由上可知，佩兰处理张籍的乐府新题时，在主题立意上有两种路向：其一是局部创新，力求在征妇思夫、怀才不遇、求仙求升等相同主题上，提炼出不同立意。其二是完全创新，面对同一乐府题，而以另一主题构思，写出新的立意。两者都见出佩兰欲对张籍新题乐府有所创新的企图。

三　平仄用韵

梁佩兰所创作的新题乐府在平仄用韵上亦有明显的创新意图，兹从避律意识、转韵之平仄间隔及韵脚之四声安排三方面加以分析。

（一）更为明显之避律意识

综观六首佩兰以张籍新题乐府创作之乐府，可以看出佩兰之规避律句的意识很强，更会加入古风式的结尾[2]，使律化进一步减弱。本来规避律句也是张籍新题乐府的特点，例如在《古钗叹》一题中，全诗十句，张籍只有四个律句，分别是“古钗堕井无颜色”（仄平仄仄平平仄）、百尺泥中

---

① （清）梁佩兰：《六莹堂集》二集卷一，《清代诗文集汇编》，上海古籍出版社，2009，第512~513页。

② 据王力研究，古风之特有结尾主要有：平平平、平仄平、仄平仄、仄仄仄四种。见王力《汉语诗律学》，中华书局（香港）有限公司，1976，第382页。

今复得（仄仄平平平仄平）、“女伴传看不知主”（仄仄平平仄平仄）[1] 及“雕文刻样无年月”（平平仄仄平平仄）。古风式结尾则有两句，即“生光辉”（平平平）、“股半折”（仄仄仄）。佩兰《古钗叹》则有三个律句，比张氏少一句，分别是“古钗挂上青丝索”（仄平仄仄平平仄）、“不是佳人莫轻送”（仄仄平平仄平仄）和“古来尤物等尘沙”（仄平平仄仄平平）。古风式结尾有五句，分别为“红满蹊”（平仄平）、“一声落”（平平仄）、“仍有光”（平仄平）、“陈象床”（平仄平）及“曾浣纱”（平仄平）。足见佩兰避律意识稍强。

又如《湘江曲》一题，张籍诗五句，三句七言，两句三言，七言律句有两句，即“湘水无潮秋水阔”（平仄平平平仄仄）、“湘中月落行人发”（平平仄仄平平仄）；三言律句[2]一句，即“送人归”（仄平平），合共三个律句。古风式结尾则有“送人发”（仄平仄）一句，但此句在张氏本集中作“行人发”，若据此本，则一句古风式结尾也没有。佩兰《湘江曲》全诗共六句七言句，其中三个律句，分别为“湘江万古相思泪”（平平仄仄平平仄）、“湘竹斑斑照江水”（平仄平平仄平仄）及“愁云飞向苍梧结”（平平平仄平平仄）。古风式结尾有三句，分别为“春日阴”（平仄平）、“龙夜吟”（平仄平）及“泪不竭”（仄仄仄）；就全诗来看凡不是律句的句子都用上古风式结尾，其避律意识甚强。

在《求仙行》中，张籍和佩兰全诗同样是十句，但张作中有五句是律句，包括“汉皇欲作飞仙子”（仄平仄仄平平仄）、蓬莱无路海无边（平平平仄仄平平）、方士舟中相枕死（平仄平平平仄仄）、甘泉玉树无仙实（平平仄仄平平平）及“空向离宫祠太乙”（平仄平平平仄仄）。古风式结尾则有“凝素华”（平仄平）、“升绛霞”（平仄平）二句。佩兰诗则只有三个律句，包括“铜盘承露非人进”（平平平仄平平仄）、“大道植为天地根”（仄仄平平平仄平）及“朱带金铃复何有”（平仄平平仄平仄）。古风式结尾则有六句，分别为“发长黑”（仄平仄）、“求神仙”（平平平）、“穿三泉”（平平平）、“白茅印”（平平仄）、“毋弗存”（平仄平）及“共

[1] 据王力研究，“仄仄平平仄平仄”是唐人普遍接受的“律殊形式”律句，但第三字必为平声。见王力《汉语诗律学》，中华书局（香港）有限公司，1976，第107~108页。

[2] 三言律句指仄平平、仄仄平、平仄仄、平平仄四种；三言非律句指平平平、仄仄仄、平仄平、仄平仄四种，据王力《汉语诗律学》，这是古风的特有句尾，故视为典型非律句，见王力《汉语诗律学》，中华书局（香港）有限公司，1976，第382页。

长久”（仄平仄）。可见佩兰避律意识更为明显。

张籍和佩兰《雀飞多》全诗同样九句，惟张诗三言句较多，九句中有五句律句，包括“雀飞多”（仄平平）、“触网罗”（仄仄平）、“网罗高树颠”（仄平平仄平）及“粟积仓”（仄仄平）。古风式结尾有两句，即“禾在田”（平仄平）及“巢之雏”（平平平）。佩兰诗则七言句为主，九句中只有两句律句，即“雀飞多”（仄平平）与“昨日村头卖黄犊”（仄仄平平仄平仄）二句。古风式结尾则有四句，分别是“翅与觜”（仄仄仄）、“先下乡”（平仄平）、“尚不足”（仄仄仄）及“卖黄犊”（仄平仄）。佩兰明显更刻意避律。

佩兰对张籍乐府新题之处理会出现近于完全不用律句的情况，如《各东西》一题，张诗十二句共五个律句，即“游人别”（平平仄）、“唯信车轮与马蹄”（平仄平平仄仄平）、“道路悠悠不知处”（仄仄平平仄平仄）、“山高海阔谁辛苦”（平平仄仄平平仄）、“日日空寻别时语”（仄仄平平平平仄）及“暂时会合终离异”（仄平仄仄平平仄）。古风式结尾有五句，即“两不返”（仄仄仄）、”难寄书“（平仄平）、“雨堕地”（仄仄仄）、“非一身”（平仄平）及“不相弃”（仄平仄）。佩兰诗共十一句，五言句为主，杂有三言及四言句，其中只有首句“各东西”一句是三字律句，此外没有律句。古风式的结尾有七句，分别为“出月人”（仄仄仄）、“天马狞”（平仄平）、“何时平”（平平平）、“非我春”（平仄平）、“息肩者”（仄平仄）、“昆仑台”（平平平）及“如婴孩”（平平平）。如此，可谓使全诗近于脱尽律化。

六题中唯一例外的是《寄衣曲》，此题中张籍八句中有三个律句，即“织素缝衣独苦辛”（仄仄平平仄仄平）、“远因回使寄征人”（仄平平仄仄平平）及“贵从妾手着君身”（仄平仄仄仄平平）。古风式律句有两句，即“初着时”（平仄平）及“宜不宜”（平仄平）。佩兰诗共十句，但有七句律句，分别为“霜清露白砧声冷”（平平仄仄平平仄）、“络纬灯边照孤影”（仄仄平平仄平仄）、“年年秋日望人归”（平平平仄仄平平）、“及至秋来空寄衣”（仄仄平平平仄平）、“针缕缝成纤手折”（平仄平平平仄仄）、“妾人不识关山路”（仄平仄仄平平仄）及“今夜龙城梦中去”（平仄平平仄平仄）。古风式结尾也有两句，即“难揣量”（平仄平）及“裁短长”（平仄平）。由此观之，似乎佩兰未及张籍般规避律化，然而细看佩兰此诗之转韵安排，采用两句一转韵，仄换平再换仄再换平再换仄，即仄

平仄平仄的转韵安排，使全诗完全不会形成律诗黏对的情况，如此，其实也是一种趋避律化的表现（下文将有详论）。

总体而论，佩兰避用律句之倾向明显，胜于张籍；且往往兼用可大减律化效果之古风句，数量比张诗为多；这种回避律句的方式成为佩兰处理新题乐府之鲜明特征。

（二）押韵趋于平仄相间、句句用韵之高度规律化

佩兰对张籍乐府新题之创新表现还体现在用韵上，如《求仙行》一题，张籍诗共十句，前八句用两个仄韵，四句一转韵，隔句押韵；末两句押平韵，促韵收结。佩兰诗亦十句，两句一转韵，句句押韵，采用仄韵转平韵，再转仄韵，再转平韵，再转仄韵的换韵方式，形成“仄平仄平仄”模式，显得节奏明快，较张氏“仄仄平”模式转韵更富于变化。

《古钗叹》一题，两人所作同是全诗十句。张籍之转韵是两句仄韵、四句平韵，再用两句仄韵及两句平韵，并非全部两句一转韵，但也是平仄相间，成为“仄平仄平”模式；其中四句平韵属隔句押韵。佩兰诗则是两句平韵、两句仄韵，再两句平韵、两句仄韵、两句平韵，俱是两句一转韵，句句押韵，以“平仄平仄平”模式相间押韵。张诗虽也是平仄相间，却非两句一转，故佩兰两句一转的高度规律化更明显。

《湘江曲》篇幅甚短，张籍全诗只有五句，用两韵，先是两句仄韵，后三句押平韵；后三句中，末两句押韵。佩兰全诗六句，共享三韵，两句一转韵，仄转平，再转仄，句句押韵，诗篇虽是篇幅短小，但他仍维持“仄平仄”平仄相间之规律化转韵模式，这可算是他乐府诗转韵之另一鲜明特征。

再看《各东西》一题，张作全诗十二句，四句一转韵，转韵形式是“平仄仄”，四句平韵，四句仄韵，再四句仄韵；俱是隔句押韵。佩兰作全诗是十一句，两至三句一转韵，以“仄平仄平”模式转韵，具体言之是首二句不押韵、次二句押仄声韵，再次二句平韵，再次三句仄韵（后二句押韵），末二句平韵；仍以二句为单位、句句押韵的形式居多。佩兰辗转错落的“仄平仄平”相间规律化形式十分明显，从音乐感上优于张作。

至于《雀飞多》，张籍诗及佩兰诗俱是九句，张作是首二句押平韵；其后七句换另一平韵，后七句分别是第一、三、五、七句（即全诗第三、五、七、九句）隔句押韵。佩兰作则是两至三句一转韵，首三句平韵，句

句押韵。然后每两句一转韵，仍是平仄相间，其总体模式是“平仄平仄”，句句押韵，富于音乐感。

最后看《寄衣曲》，张作共八句，用三韵，以“平仄平”模式换韵。首四句一韵，隔句押韵；接两句仄韵，再接两句换平韵，两句一韵。梁诗共十句，两句一转韵，句句押韵，按“仄平仄平仄”模式相间押韵，极尽跌荡之美。

由此看来，佩兰诗句句押韵，两句一转韵，平仄相间之规律化押韵；乃对张籍新题乐府隔句押韵、四句或两句一转、平仄未必相间之非规律化押韵形式之创新，是佩兰乐府诗固定而鲜明之音律特征。

（三）转韵平仄之三声或四声递用

佩兰对张籍新题乐府之创新表现，亦展现在其用韵平仄的四声选用上。如《求仙行》一题，张籍的转韵模式是“仄仄平”，若细致分析其用韵，首先是上声纸韵，其次是入声质韵，最后是平声麻韵；形成“上去平”之三声递用。佩兰诗首韵是入声职韵，次韵是平声先韵，第三韵是去声震韵，第四韵是平声元韵，最后是上声有韵；形成“入平去平上”之四声递用，比张籍作更富于变化之美。

再看《古钗叹》一题，张作共享四韵，分别是入声职韵，平声支韵，入声屑月通韵，平声东韵；形成“入平入平”形式，没有三声或四声递用。佩兰诗共享五韵，分别是平声齐韵，入声药韵，平声阳韵，去声送韵，平声麻韵；形成“平入平去平”之三声递用；比张作更转换有致。

《湘江曲》一题，张诗共享两韵，分别是入声曷月通韵，平声微韵；形成“入平”形式之用韵。佩兰诗则共享三韵，选用上声纸去声寘通韵，平声侵韵，入声屑韵；形成“上/去平入”之递用形式，其上去声通韵之押韵安排虽然稍宽，但仍保留三声递用形式；音韵仍然比张作富于变化。

至于《各东西》一题，张作共享三韵，即平声齐韵，上声语麌通韵，去声寘韵；形成“平上去”之三声递用。佩兰诗则是上声哿语通韵，平声庚韵，上声马韵，平声灰韵，形成“上平上平”形式，未能成为三声递用，这是唯一例外。但佩兰“仄平仄平”之间隔韵模式，两句一转韵，在音乐感上较之张作的“平仄仄”用韵模式，仍然是略胜一筹。

《雀飞多》一题中，张作共享两韵，分别为平声歌韵，换平声先删通

韵；形成“平平”押韵形式。佩兰诗则共押四韵，即平声歌韵，上声纸韵，平声阳韵，入声沃屋通韵；形成“平上平入”之三声递用，明显较张作之平换平更富音乐感。

最后看《寄衣曲》一题，张作用三韵，分别是平声真韵、上声语纸通韵、平声支韵；形成“平上平”形式。梁诗共享五韵，分别是上声梗韵，平声微韵，入声叶韵，平声阳韵，去声路御通韵；形成“上平入平去”之四声递用，极尽跌荡之美，胜于张作之“平上平”形式。

可以见出，在六首乐府作品中，佩兰在大部分情况下能做到三声递用的形式，四声递用也有两次，大部分情形下比张籍所作更富音韵变化之美。佩兰只有一次没有三声递用，但即使如此，其平仄相间，两句一转之用韵形式仍是比张作富于节奏感。显然佩兰是有意识地运用此种三声或四声递用押韵形式的。

约言之，佩兰新题乐府以其规避律句；两句一转韵，平仄相间用韵，句句押韵；以及三声或四声递用转韵，形成其新题乐府固定而鲜明之音律特征。

四　句数字数

佩兰对张籍新题乐府之创新，不单针对诗作之主题、平仄和用韵，连句数字数也寻求一些变化。六题乐府诗中，佩兰只有《求仙行》一题是因循张籍原作的，此题两诗句数俱为十句，每句俱为七言，并无异致。而《古钗叹》一题，两作俱是十句，每句俱以七言为主，但佩兰诗于末句加入“君不见”三字，使末句形成十字句，使读者容易聚焦在此十字句上，而此句正是呈现全诗立意之关键句。至于《寄衣曲》，张诗八句，梁诗十句，每句俱为七言；佩兰加此两句，正好使全诗形成“上平入平去”之四声递用用韵形式，这应是有意为声律而为之的。

再看《湘江曲》一题，张诗共五句，梁诗则六句。张诗以七言为主，夹杂两句三言句。梁诗则全诗是七言句，这当亦出于声律上的考虑，盖平仄间隔用韵是佩兰写乐府诗之突出特征。《各东西》一题，张诗是十二句，梁诗十一句。张诗先一句三字句及一句五字句开首，其余全是七言句。梁诗则变成一句三言、四句四言、六句七言，形成一种错落有致之势，刻意与张籍作有所分别。《雀飞多》一题，虽然两诗都是九句，但句子形式却

完全不同，只有首三字都是“雀飞多”三字是相同点：张诗三字句为主，共五句；五字句三句，七字句一句。佩兰诗则只有首句“雀飞多”是三字句，其余俱是七言句，此种句式之安排，亦是为了制造音律美，盖七言句配合两句一转韵之形成，便形成七言歌行式的流动格局，比张籍作更见流荡多姿。

而从全诗之句数看，佩兰六题中没有一题是八句的，使其诗即使不少是每句七言齐言，但也天然地不能形成七律。加上他两句一转韵的安排，完全避开黏对，这正与上面避律化之创新意识相呼应。

可以想见，佩兰在创作此六题乐府诗时，采取了新立意、去律化、更转韵、递四声、变字句之全方位创作策略，是有意识之超越前人，绝非偶尔为之之举。

五 结语

自上述佩兰所作与张籍六题同题新题乐府比较可知，无论从主题立意、平仄用韵还是句数字数上，俱彰显佩兰强烈的创新意识。在主题上，佩兰往往能深化立意、另出新意，可称之为立意之局部创新；另一种作法是别出蹊径，对与张籍相同之乐府诗题确立新的主题，歌咏另一感情，以营造全新意义，可称之为立意之完全创新。

就平仄用韵言之，佩兰乐府比张籍之作呈现更为明显之避律意识；押韵亦趋于平仄相间转韵、句句用韵，展现高度规律化之特点；其创新之细微程度，甚至进入用韵的平仄上，将转韵平仄作三声或四声递用安排。可以说，规避律句，句句押韵，两句一转，平仄相间用韵是其新题乐府固定而鲜明之音律特征。杜甫是“晚节渐于诗律细”①，那我们不妨以“声律细”称佩兰。

值得一提的是，佩兰在句数字数上，也力图与张籍原作立异，在六首同题乐府诗中，只有《求仙行》与张作句数及每句字数相同，其余五题俱有所变化，展现其从内容及形式之强烈创新意识。加上他六题中没有一题是八句，避开形成七律之可能，配合其两句一转韵的创新安排，完全避开黏对，见出其避律意识以及与近体诗立异之定体意识。

---

① （唐）杜甫著，（清）仇兆鳌注《杜诗详注》卷十八，中华书局，1979，第1602页。

新题乐府在张籍时已不能歌唱，音乐感大减，后人只能从新题乐府之主题立意上称颂之。佩兰深研乐府，从新题乐府之平仄、用韵上加以创新，弥补新题乐府音乐性上之不足，制造出一种回环往复、急速转韵、错落变化、或齐言或参差之节奏美，使其音乐性增强，笔者称此为“音律性创新”。同时，佩兰亦注意到内容上之创新，以一种“不欲似古人”之态度为之，此种创新实可称为“主题性创新”。佩兰具备这两种创新，遂使其乐府得到后来诗评家的一致青睐。其能成为岭南三大家之一，享誉清初诗坛，其乐府上之创新成就和态度应记一功。

研究综述



《文心雕龙·乐府》研究综述*

陈咏红　邓晓君

（广州大学人文学院，广州，510006）

摘　要：《文心雕龙·乐府》是目前发现的乐府学史上第一篇乐府专论，其中所论及的乐府发展史、乐府的批评标准、诗乐理论等对后世乐府学及文学批评有深刻的影响。虽然21世纪以来对《文心雕龙·乐府》的研究不断增多，但在乐府研究最基本的问题上仍然聚讼纷纭，因此本文将从刘勰的乐府论、《乐府》篇词源诠释、《乐府》篇与相关文论的比较、《乐府》篇的地位及影响四个方面，对新时期以来《乐府》篇的研究成果进行归纳综述。

关键词：文心雕龙·乐府　研究　刘勰　乐府观　乐府属性　通变

作者简介：陈咏红，女，广州人，博士，广州大学广府文化研究中心研究员、人文学院副教授，硕士生导师。邓晓君（1994～），女，广州人，广州大学2016级硕士研究生。

《乐府》篇在《文心雕龙》中序列第七，属于文体论，是目前发现的乐府学史上第一篇乐府专论，同时也是乐府批评的一大转折点。自刘勰之后，人们对乐府的批评开始由以政教作用为主转向以文学价值为主。后世一些有关乐府的研究著作如左克明《古乐府》、梅鼎祚《古乐苑》、朱乾《乐府正义》等，基本上是沿袭郭茂倩而远绍刘勰的。直到今天，论者们研究探讨乐府诗仍大致是在刘勰论列的范围之内，但《乐府》研究仍然是《文心雕龙》研究中较为薄弱的部分。主要表现：一是对刘勰乐府观的理

* 本文系广东省哲学社会科学基金项目“一二五”规划阶段性成果，项目编号为GD15DL03。

解不够平衡，即片面强调刘勰在《乐府》篇中对乐府诗思想性的重视，在一定程度上忽视了他同样重视的乐府诗艺术性。二是对刘勰的乐府观的评价过于苛刻，没有很好地做到知人论世。三是对全篇的整体理论框架及其理论价值缺乏宏观的文学史的观照，导致对《乐府》篇价值的认识不够全面。在这种情况下，对刘勰《乐府》篇的研究成果作出系统的综述和总结，并初步提出解决办法，这应该说还是很有必要的。

笔者在中国知识资源总库（CNKI）对《文心雕龙·乐府》的研究进行检索，通过在"主题"栏中输入"文心雕龙 乐府"或"刘勰 乐府"等关键词，查阅在新时期以来（1978~2018 年）发表的所有文章，共计 272 条。统计结果不仅囊括了题目中含"《文心雕龙·乐府》"的论文，而且包含了在题目中未提到刘勰、《乐府》，但是主题思想与其相关的篇目，剔除一些如《魏武帝与梁武帝帝王家族文学集团的比较研究》等出现在搜索结果中，却与《乐府》篇研究无丝毫关系的篇目，后得到 46 篇研究《乐府》篇的文章。笔者以此为基础，对《乐府》篇进行综述。

自 1979 年缪俊杰发表《〈文心雕龙〉在文学理论上的贡献及其局限性》一文始，国内学者逐渐开始对《乐府》篇进行研究。2000 年至今研究《乐府》篇的文章共 40 篇，这 19 年间发表的文章占了总数（1979 年至今共 46 篇）的 87%。由于改革开放政策对经济发展的重视，学界于新时期倾向于采用实证主义方法，对《文心雕龙》及《乐府》篇的研究角度则集中在辨疑、浅析、诠释、校勘方面。总的来说，21 世纪以前，针对《文心雕龙·乐府》的研究甚少，共有四篇专论及两篇论及《乐府》篇的文章，其中三篇是字词义诠释的角度，其余三篇虽题目不同，却都论及刘勰尊孔崇儒的思想对其乐府观的影响，内容比较单一。直到 21 世纪，《乐府》篇才受到越来越多的关注。虽然论文数量有了明显的增长，但其质量却不容乐观。超过半数的文章论及刘勰的复古乐府观，其中不少研究出现观点重复的情况。对刘勰乐府观的褒贬及成因分析是《乐府》篇研究最基本的问题，但学界对此一直存有不同意见。此外，八篇专论分析了刘勰在《乐府》篇提到的诗乐理论，其他篇目则分别以疑义辨析、相关文论比较及《乐府》篇在乐府学史上的地位为主题。总的来说，《乐府》篇专论的内容仍然比较单一，观点多有重复，个别观点稍显片面。研究者们甚少关注刘勰对乐府本身属性的观点，且没有从《文心雕龙》这一整体观照刘勰的乐府观，而仅就《乐府》篇里的观点对刘勰进行批判，这样的论断是不

合理且不够客观的。由于刘勰的乐府论、《乐府》篇词源诠释、《乐府》篇与相关文论的比较、《乐府》篇的地位及影响是目前《乐府》篇研究的四大着力点，所以本文将从这四个方面对 1979 年以来研究《乐府》篇的文章进行归纳综述。

一　刘勰乐府论的研究综述

《乐府》全篇以儒家礼乐观为基础，以雅正经典的理念与通变的文学史观为线索贯穿全文。刘勰在关注乐府政教作用的基础上提出“靡丽”的要素，更加注重乐府本身的文学性，使乐府论从纯粹政教的论述变得更加重视文学色彩。为了创作出符合标准的乐府，他提出了具体的评价标准与创作原则，丰富了原本只谈理论不谈实际创作的乐府论。可以说刘勰的乐府论是《乐府》篇最重要也是最值得研究的部分。刘勰的乐府论包括三大内容，分别是刘勰对乐府的界说，刘勰对乐府诗的批评标准以及刘勰的诗乐理论。其中，关于刘勰对乐府诗的批评标准方面的讨论最为激烈，由此引申出对刘勰乐府观局限性的研究。

（一）关于刘勰对乐府的界说的研究

《乐府》开篇即点明乐府的定义：“乐府者，声依永，律和声也。”[①]然后叙述了乐的源流，说明乐府也可以用于观风知礼的原因。刘勰认为乐府来自人心又能作用于人心，所以乐府作品“务塞淫滥”“必歌九德”[②]，才能起到教育贵族子弟继而教化百姓的作用。

针对《乐府》篇对乐府的界说，研究者们的论述基本一致且比较明确。李长徽认为刘勰对“乐府”概念的解释着重说明了乐府诗的合乐的特点。[③] 张云婕认为，“刘勰强调乐府是配乐歌唱的诗体，而刘勰之所以这样强调乐府的音乐性，是有其历史背景的”[④]，正因在刘勰之前的乐府作品大都是入乐演唱的，所以他会将乐与诗作为一个密不可分的整体来看待乐府。白岚玲认为刘勰对“乐府”的界定带有明显的理想化色彩，即音乐、

---

① （南朝梁）刘勰撰，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962，第 101 页。
② （南朝梁）刘勰撰，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962，第 101 页。
③ 李长徽：《刘勰乐府论探析》，《许昌学院学报》2001 年第 3 期。
④ 张云婕：《诗声合一　中和之响——试论刘勰的乐府观》，《社科纵横》2006 年第 7 期。

诗意、律辞关系、功能作用等方面均合乎“中和”之美。[①] 王小盾认为《乐府》篇开篇对乐府的定义即说明乐府是音乐与文学的结合，同时他提出《文心雕龙》的篇次恰恰反映了乐府是介于诗、赋之间的一种韵文文体。[②] 杨毅认为刘勰对乐府定位的重点是放在协律可歌上的，入乐的诗才称为“乐府”，这样就把诗与乐府明确区分开来。[③]

可见研究者们在刘勰对乐府的界说这一问题的分析比较客观。笔者认为，刘勰对乐府的界说体现了他十分强调乐府诗合乐这一属性，这对乐府和诗作了明确的区分，却也反映了其重视“雅乐”的儒家乐教观。对乐府“雅乐”的审美要求决定了其对乐府诗评价之片面与局限的产生，即乐府诗的音律需中和雅正，内容需歌功颂德。无论是汉武帝时期音调华美的《桂华》与《赤雁》，还是曹氏三祖抒发个人情感的“北上”与“秋风”，刘勰都将其纳入“淫乐”与“郑曲”之列。可见，刘勰所定义的乐府诗必须“诗声俱雅”，但符合这一批评标准的乐府诗所表达的内容十分有限，原应书写百姓生活，反映社会现实的民歌变成了教育贵族子弟的颂歌，受众范围因此大大缩小。这便导致乐府诗中大量的优秀作品被忽略，如叙述平民疾苦的《东门行》，表达真挚爱情的《上邪》，表现对生命的珍惜和留恋的《薤露》与《蒿里》等，刘勰都只字未提，但这不能完全归咎于刘勰。在刘勰所处的梁朝，“乐府”曾作为朝廷管理音乐的官署这一定义仍然没有完全被更新，在梁朝之前，朝廷所创的乐曲就应该是帝王用以教育贵族子弟的工具，因此刘勰才会提出“先王慎焉，务塞淫滥。敷训胄子，必歌九德”[④] 的说法。所以刘勰的局限，也是时代的局限。

（二）关于刘勰对乐府诗的批评标准的研究

刘勰按时代顺序，对汉、魏、晋时期具有代表性的乐府辞章作出了评论，这些评论集中体现了刘勰“诗声俱雅”的乐府观。他认为汉初“中和之响，阒其不还”[⑤] 的作品不足称道，武帝时的郊祀歌虽有美丽的言辞却

① 白岚玲：《刘勰“中和”音乐美学思想探析以〈文心雕龙·乐府〉为核心》，《文心雕龙研究》第九辑，河北大学出版社，2009，第420页。

② 王小盾：《〈文心雕龙·乐府〉三论》，《文学遗产》2010年第3期。

③ 杨毅：《〈文选〉和〈文心雕龙〉中乐府定位之比较》，《文学教育》2013年第1期。

④ （南朝梁）刘勰撰，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962，第101页。

⑤ （南朝梁）刘勰撰，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962，第101页。

不合经典，后汉的郊庙之乐只有符合经典的文字没有雅正的音乐，曹魏三祖的乐府作品则正好相反。在刘勰本人所处的南北朝时代之乐府作品更被他评价为“诗声俱郑”。[1]

刘勰对乐府诗的批评标准是目前研究《乐府》篇中基本都会涉及的问题。研究者们都认为刘勰在评价乐府时持双重标准：对乐府歌辞的内容持“礼”的标准，讲求肃正典雅；对乐府歌辞的形式则持“文”的标准，追求靡丽。这体现了刘勰的儒家礼乐观。刘艳认为刘勰以先秦雅乐为准绳，强调乐府肩负的伦理化功用，既与其崇拜孔子及“宗经”的思想密切相关，又与其“务塞淫滥”、以救时弊的创作旨趣相通。[2] 赵明正认为刘勰对乐府歌辞的看法包含着诗旨和诗艺的双重标准，可以概括为“雅义丽辞”。[3] 此外，有 13 篇文章都论述了刘勰崇雅黜郑的乐府诗批评标准。[4] 关于刘勰对乐府的批评标准问题，研究者们大都把焦点集中在刘勰的儒家礼教观，以及他拒斥靡曼淫艳的文学革新需求上，却甚少关注刘勰对乐府本身属性的观点，乐府具有声乐性、故事性与宫廷性的特点。王小盾先生最早提出：刘勰评价雅乐歌辞所采用的“礼”和“文”的双重标准分别来源于古来的雅乐传统和当时的审美风尚，各有其独立性。[5] 这一观点为学界

---

① （南朝梁）刘勰撰，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962，第 102 页。

② 刘艳：《感乐忧时，呼“中和之响”——〈文心雕龙·乐府〉论》，《广西师范学院学报》2004 年第 2 期。

③ 赵明正：《刘勰〈文心雕龙〉的汉乐府研究》，《福建师范大学学报》2005 年第 5 期。

④ 穆克宏：《论〈文心雕龙〉与儒家思想的关系》，《古代文学理论研究》第六辑，上海古籍出版社，1982。张长青、张会恩：《〈文心雕龙〉诠释》，湖南人民出版社，1982。张云婕：《诗声合一　中和之响——试论刘勰的乐府观》，《社科纵横》2006 年第 7 期。陈淑丽：《由〈乐府〉篇看刘勰的俗文学观》，《乐山师范学院学报》2006 年第 4 期。唐会霞：《论刘勰〈文心雕龙〉对汉乐府的批评》，《保定师范专科学校学报》2007 年第 1 期。赵红爱：《诗声合一　中和之响——刘勰乐府观探赜》，《湖北第二师范学院学报》2009 年第 4 期。王小盾：《〈文心雕龙·乐府〉三论》，《文学遗产》2010 年第 3 期。程飞飞：《诗声俱雅，是为中响：略论〈文心雕龙·乐府〉篇》，《文艺生活·文艺理论》2011 年第 6 期。王超：《别乐之唱，君子文章——诗乐分离角度下的曹植诗歌研究》，中国海洋大学硕士学位论文，2013。马文：《从〈文心雕龙·乐府篇〉看古代雅正音乐》，《兰台世界》2014 年第 17 期。徐宝余：《从“诗声俱郑”到“诗声俱正”——论刘勰〈文心雕龙〉的乐府文学观》，《长江学术》2014 年第 1 期。王梅、王辉斌：《刘勰与〈文心雕龙〉的乐府论》，《重庆第二师范学院学报》2014 年第 1 期。郭小小：《〈文心雕龙·乐府〉研究》，西北大学硕士学位论文，2015。

⑤ 王小盾：《〈文心雕龙·乐府〉三论》，《文学遗产》2010 年第 3 期。

对刘勰乐府论的研究提供了新的角度。此后，有三篇文章[①]分别从乐府的配乐传统及其社会功用的角度对刘勰的“双重批评标准”进行了分析。以《简谈“乐府”的配乐性——〈文心雕龙·乐府〉发微》一文为代表，吴亚琦从乐府的配乐性角度阐释了刘勰之所以对配乐的乐府与不配乐的古诗采用了双重批评标准的原因。此文作者认为乐府所配音乐与政治功用、意识形态联系起来，起着儒家“礼乐”教化的作用，因而“乐府观”的评价标准要比“诗歌观”更为严格。[②] 从乐府本身的属性出发，对刘勰在评价乐府诗时采用双重标准这一观点进行论述，相对更新颖也更客观，这是对王小盾先生提出的“评价标准独立性”观点的补充，同时完善了人们对刘勰时代的乐府诗的认知。

笔者认为刘勰对乐府的论述始终坚持“岂惟观乐，于焉识礼”[③] 这一乐府礼教观念，所以他对乐府诗的批评标准也就离不开乐府的教化功能，这跟乐府本身的配乐属性、刘勰本人对孔夫子的崇拜，以及当时已走向浮诡、讹滥的文风密切相关。尽管刘勰对乐府诗的批评标准与南朝的绮靡诗风相悖，但列许登堡曾说“反其道以行也是一种模仿”[④]，这恰恰体现了刘勰所处时代的风气。

（三）关于刘勰的诗乐理论的研究

诗乐理论包括诗乐关系及乐府的音乐性两部分。

关于诗和乐的关系，刘勰提出，“诗为乐心，声为乐体；乐体在声，瞽师务调其器；乐心在诗，君子宜正其文”。[⑤] 针对《乐府》篇诗乐关系的专门性研究文论有三篇。[⑥] 其中，王红对刘勰的诗乐理论做了介绍性的论

---

① 吴亚琦：《简谈“乐府”的配乐性——〈文心雕龙·乐府〉发微》，《广西科技师范学院学报》2017 年第 3 期。管莎莎：《刘勰〈文心雕龙·乐府〉对乐府民歌的态度考辨》，《六盘水师范学院学报》2018 年第 4 期。鞠传梅：《论刘勰对待诗与乐府的标准之差异》，《文化创新比较研究》2018 年第 29 期。

② 吴亚琦：《简谈“乐府”的配乐性——〈文心雕龙·乐府〉发微》，《广西科技师范学院学报》2017 年第 3 期。

③ （南朝梁）刘勰撰，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962，第 103 页。

④ 钱锺书：《七缀集》，生活·读书·新知三联书店，2002，第 1 页。

⑤ （南朝梁）刘勰撰，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962，第 102 页。

⑥ 王红：《〈文心雕龙·乐府〉中诗乐理论之浅析》，《新疆艺术学院学报》2004 年第 1 期。唐辉：《论文化乐学与文学用乐——以〈文心雕龙·乐府〉为中心》，《艺术百家》2006 年第 2 期。徐利华：《〈文心雕龙·乐府〉“诗为乐心”说新解》，《北华大学学报》2012 年第 2 期。

述，她认为《文心雕龙》中的诗乐理论已经相当成熟。[1] 唐辉则结合中国文化对刘勰的诗乐关系理论进行了分析，认为刘勰的诗乐理论不仅揭示了诗乐关系的普遍规律，还显示了诗乐生成的中国路径，有很强的理论总结性和实践指导性。[2] 徐利华对刘勰的诗乐关系论进行了细致梳理，从创作、风格、欣赏、功能和文体五个方面阐述了诗的主体地位。[3] 此外，王小盾先生亦在《〈文心雕龙·乐府〉三论》一文中分析了刘勰的诗乐关系所反映的从俗、尚雅观。[4] 笔者认为，刘勰所提出的诗乐关系的观点是对当时的诗乐关系清晰的描述，在南朝梁代具有里程碑式的意义。

针对乐府的音乐性的专论有五篇，这部分文章为《乐府》篇的研究提供了不少新的角度。张伟最早对此展开论述，他认为《文心雕龙》对中国音乐史研究具有重要价值，并对《乐府》篇中的三个与音乐相关的问题进行了分析。[5] 白岚玲、邓婷、倪亚青、周晓露、连秀丽则从乐府的音乐性角度观照刘勰的音乐思想。[6] 除了以上五篇专论以外，刘艳、易秀娟和曾宪章亦在其研究中提到了乐府的音乐性，并提出从音乐角度分析《乐府》篇的建议。

上述《乐府》篇诗乐理论的专论共八篇，是除了以刘勰的儒家礼乐观为论述重点的专论以外篇数最多的专论。但直到 2004 年，针对《乐府》篇诗乐理论的第一篇专论才出现，此后的 13 年间陆续有这方面的专论发表，这说明学界对《乐府》篇中的乐府诗艺术性的关注度在提升，同时也说明《乐府》篇的诗乐理论部分仍有被研究的空间。笔者认为，在诗乐关系上，刘勰重视诗辞的支配地位恰恰体现了刘勰的通变观。对于推崇儒家礼乐观的刘勰而言，乐府这一概念在其出现之初已决定了乐府的音乐性是第一性，但刘勰却把乐府诗中的音乐定位为处于诗辞之后的次要地位，可见刘勰虽以经为宗旨，却在很大程度上提升了乐府中诗辞的地位，突出了

---

① 王红：《〈文心雕龙·乐府〉中诗乐理论之浅析》，《新疆艺术学院学报》2004 年第 1 期。

② 唐辉：《论文化乐学与文学用乐——以〈文心雕龙·乐府〉为中心》，《艺术百家》2006 年第 2 期。

③ 徐利华：《〈文心雕龙·乐府〉“诗为乐心”说新解》，《北华大学学报》2012 年第 2 期。

④ 王小盾：《〈文心雕龙·乐府〉三论》，《文学遗产》2010 年第 3 期。

⑤ 张伟：《〈文心雕龙·乐府〉中的几个音乐问题》，《河南师范大学学报》2007 年第 3 期。

⑥ 白岚玲：《刘勰“中和”音乐美学思想探析以〈文心雕龙·乐府〉为核心》，《文心雕龙研究》第九辑，河北大学出版社，2009。邓婷：《从〈文心雕龙〉看刘勰的音乐思想》，《乐府新声》2013 年第 2 期。倪亚青、周晓露：《论〈乐府〉等篇中体现的刘勰的音乐美学思想》，《鸡西大学学报》2014 年第 9 期。连秀丽：《“化动八风”：〈文心雕龙·乐府〉的音乐功能观》，《北方论丛》2018 年第 3 期。

乐府诗的文学价值。为了创作出符合标准的乐府，刘勰还提出了具体的评价标准与创作原则，丰富了原本只谈理论不谈实际创作的乐府论。综之，《乐府》篇的诗乐理论是《乐府》篇研究突破的关键点。

（四）关于刘勰的乐府观的局限性的研究

关于刘勰乐府观的局限性，研究者们主要是针对刘勰对乐府诗的评价进行论述。这一问题在诸家论述中都有提及，但都无一对此问题进行深入的分析论证。

以缪俊杰《〈文心雕龙〉在文学理论上的贡献及其局限性》① 一文为代表，八篇②提及刘勰乐府观的局限性的文章都认为刘勰的尊孔崇儒思想给他的文学理论和批评带来了很大的偏见，以至于刘勰对乐府诗所作的具体评价往往不准确，甚至是错误的。此外，李梅和徐宝余均认为刘勰没有用历史进化的态度来看待乐府的发展，对乐府诗套用了不合时宜的标准，既不符合艺术的规律又违背了历史发展的必然趋势。其中，李梅认为刘勰对乐府要求中和，不许有"怨"，而对诗则可以，这是明显的自相矛盾。③徐宝余认为，"在《明诗》篇中，刘勰充分发挥了其通变的思想观念；而在《乐府》篇中，他却胶着于音乐雅正的问题，从而使得刘勰对于两汉以来的乐府评估严重不足，其于音乐领域的通变思想尚未成熟"④。

可见在针对《乐府》的局限性问题上，研究者们一致认为刘勰的乐府观存在偏颇、自相矛盾的一面，但他们的论述却都存在一个明显的问题：没有从《文心雕龙》这一整体观照刘勰的乐府观或是文学史观，而仅就《乐府》篇里的观点对刘勰进行批判，由此导致论证不够全面。《文心雕龙》作为一部完整的文学理论专著，其文章架构及理论体系都具有一定的系统性。作者

---

① 缪俊杰《〈文心雕龙〉在文学理论上的贡献及其局限性》，《北方论丛》1979年第3期。

② 张长青、张会恩：《〈文心雕龙〉诠释》，湖南人民出版社，1982，第77页。张文勋：《〈文心雕龙〉研究》，见《张文勋文集》第三卷，云南大学出版社，2000，第186~187页。赵明正：《刘勰〈文心雕龙〉的汉乐府研究》，《福建师范大学学报》2005年第5期。李长徽：《刘勰乐府论探析》，《许昌学院学报》2001年第3期。张云婕：《诗声合一 中和之响——试论刘勰的乐府观》，《社科纵横》2006年第7期。李梅：《小议〈文心雕龙·乐府〉篇》，《青年作家》2011年第6期。徐宝余：《从"诗声俱郑"到"诗声俱正"——论刘勰〈文心雕龙〉的乐府文学观》，《长江学术》2014年第1期。

③ 李梅：《小议〈文心雕龙·乐府〉篇》，《青年作家》2011年第6期。

④ 徐宝余：《从"诗声俱郑"到"诗声俱正"——论刘勰《文心雕龙》的乐府文学观》，《长江学术》2014年第1期。

始终以经为宗旨，以通变的文学史观为线索观照各种文学现象，使全书得以气脉贯通且条理绵密。在总论中，《原道》《徵圣》《宗经》是“通”，《正纬》《辨骚》是“变”；在文体论中，先解通，后释变，通变结成各篇的骨架；创作论中“望今制奇”之变与“参古定法”之通皆是各篇主导线索。如果说在《辨骚》中，刘勰对《骚》的思想内容所作的分析“异乎经典者也”是宗经的标准，那么他对《楚辞》“故能气往轹古，辞来切今，惊采绝艳，难与并能”的肯定，即是他通变的体现。[1] 同样在《乐府》中，刘勰提出“诗为乐心”这一观点，明确了诗辞是决定乐府这一文学体裁的艺术特质。对于推崇儒家礼乐观的刘勰而言，乐府这一概念在其出现之初已决定了乐府的音乐性是第一性，但刘勰却把乐府诗中的音乐定位为处于诗辞之后的次要地位，可见刘勰通变的文学观。此外，刘勰对《苦寒行》与《燕歌行》的否定是出于乐府诗辞不符合经典，而在《明诗》中评价曹丕、曹植“慷慨以任气，磊落以使才”则是对“变”的肯定。《定势》云：“熔范所拟，各有司匠，虽无严郛，难得逾越。然渊乎文者，并总群势，奇正虽反，必兼解以俱通；刚柔虽殊，必随时而适用。若爱典而恶华，则兼通之理偏……”[2] 可见对于具体的文学现象，刘勰主张有通有变，通变结合。对同一文学作品或现象，刘勰有不同的侧面和角度。在面对具体的文学作品时，刘勰则会依据自身的认识及所处的环境对通变的尺度作出选择。在刘勰看来，乐府已不再是乐曲至上，这已突破了时人心中对乐府的定位，刘勰已然是当时的创新者和开拓者。而今人所谓刘勰之局限，无异于指责古诗不应合乐，刘勰不应不懂白话。实在有些强人所难了。

二　《文心雕龙·乐府》词源诠释

读懂原著是理解与研究《乐府》篇的基础，而由于《文心》之文以艰难的骈文说理，又多取形象的比喻而句式特殊，导致读者读懂原文的难度较大。尽管《文心雕龙》的注释与今译较多，但读者往往是知其然而不知其所以然，因此对《乐府》篇中重要字词与文句的疏正和诠解能更科学、更客观地展现著者的原意，并完善读者对《乐府》篇的理解。

---

① 鲁克兵：《刘勰的文学史观》，《兰州学刊》2005 年第 4 期。

② （南朝梁）刘勰撰，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962，第 530 页。

针对《乐府》篇词源诠释的研究成果不多，可见龙学研究者并没有对这方面的研究给予过多的重视。冯春田对“夫乐本心术，故响浃肌髓”“然俗听飞驰，职竞新异”“讴吟坰野，金石云陛”这三处的含义进行了详细的源流考释和解析。[①] 张灯对《乐府》篇中的八处“疑义”进行了辨证。[②] 张根云对刘勰提到的“九德”“虽三调之正声，实韶夏之郑曲也”、“《桂华》杂曲，丽而不经；《赤雁》群篇，靡而非典”这三处的含义和存在的疑点作了阐释和辨析。[③] 此外，胡辉、李雪华将《文心雕龙·乐府》六处引用《诗经》成辞情况进行考辨论述，并以此论证刘勰“据事以类义，援古以证今”的文论思想。[④]

这类文章有的考证了《乐府》篇的成辞依据，有的则辨析了篇中文句之疑义。如“敷训胄子，必歌九德”[⑤] 中的“胄子”应指贵族子弟而非卿大夫子弟；“九德”应包括美好的德行及为大众所感戴的功德两种含义，解释时不应只执其一；“音靡节平”[⑥] 是强调“魏之三祖”的乐府歌诗的声调是雅正的，并非批评之辞；“宰割辞调”[⑦] 指的是对民间歌曲的歌词和曲调进行分割、加工，并无取笑“三祖”之意。对字词的诠解能在一定程度上还原刘勰的立场和态度，从而寻绎其评价“魏之三祖”乐府诗时所持的依据。一些看似微观的问题有时反而最关乎全局，词源诠释这一研究层面是《乐府》篇研究的细节也是关键所在。就目前的研究成果而言，《乐府》篇的文句疏解及字词意义的根源仍有继续探讨的空间。

三 《文心雕龙·乐府》与相关文论的比较

关联刘勰乐府观的文论有《文心》的《明诗》篇，《宋书·乐志》及萧统的《文选》等。通过对《乐府》篇与相关文论的比较分析能更多维且

① 冯春田：《文心雕龙释义》，山东教育出版社，1986，第90页。

② 张灯：《〈文心雕龙〉疑义辨析举隅：〈乐府〉八条》，《贵州师范大学学报》1992年第4期。

③ 张根云：《〈文心雕龙·乐府〉辨疑》，《语文学刊》2006年第13期。

④ 胡辉、李雪华：《〈文心雕龙·乐府〉引用〈诗经〉成辞考论》，《鸡西大学学报》2014年第1期。

⑤ （南朝梁）刘勰撰，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962，第101页。

⑥ （南朝梁）刘勰撰，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962，第102页。

⑦ （南朝梁）刘勰撰，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962，第102页。

更全面地认识刘勰的乐府观，这是《文心雕龙·乐府》研究的另一角度。关于《乐府》与其相关文论的比较研究的成果不少，尽管专门性研究都是针对《文心雕龙》和《文选》中的乐府观的对比展开，但《文心雕龙·乐府》与《文心雕龙·明诗》《宋书·乐志》的比较分析亦见于研究《文心雕龙·乐府》的相关文章。

（一）《文心雕龙·乐府》与《文心雕龙·明诗》

关于《文心雕龙·乐府》与《文心雕龙·明诗》的比较，虽然没有专门的论文对此进行详述，但许多研究者在论及刘勰的乐府观时不约而同地提到《乐府》与《明诗》某些观点的对立，如《明诗》篇称赞建安诗是“慷慨以任气”[①]，而《乐府》篇却对三祖歌辞有批评之意。

对此，杨明阐述了他独到的见解：“《乐府》与《明诗》中对建安诗歌之所以采取不同态度关键在于《乐府》篇的特殊性。刘勰的态度有些捉摸不定，其实这大约正是一种辩证的思维方法的体现……不同的场合，从不同的角度出发，对同一事物作出的评价可以完全不同……惟有各个方面都看到，才是完整的一个物体。刘勰于曹魏乐府也是如此。当慨叹雅乐一去不复时，批评它们实为郑声；而单纯从诗歌的角度而论时，则指出它们慷慨动人，多有佳篇。因此，不能单从《乐府篇》论定刘勰的文学思想，必须与其他篇合而观之，比较其间异同，并分析其异同发生的原因，才能较为正确。”[②]此后，赵明正、张云婕和白岚玲等人均在其文章中提及刘勰在《明诗》篇与《乐府》篇中不同的诗学态度。其中赵明正、张云婕和王小盾都认为不同的诗学态度是出于刘勰对乐府诗和徒诗不同的评价标准，白岚玲、徐宝余和郭小小则认为《明诗》与《乐府》存在一定的内在逻辑呼应（前后照应）关系或互补关系。

笔者认为《乐府》与《明诗》的观点并不冲突且互为补充，二者共同体现了刘勰通变的文学观。正如上文提到的，刘勰对《苦寒行》与《燕歌行》的否定是出于乐府诗辞不符合经典，而在《明诗》中评价曹丕、曹植“慷慨以任气，磊落以使才”[③] 则是对“变”的肯定。对于具体的文学现

---

① （南朝梁）刘勰撰，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962，第66页。

② 杨明：《释〈文心雕龙·乐府〉中的几个问题——兼谈刘勰的思想方法》，《文学遗产》2000年第2期。

③ （南朝梁）刘勰撰，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962，第66页。

象，刘勰主张有通有变，通变结合。《乐府》与《明诗》中看似矛盾的观点其实是刘勰贯穿全文的通变观之体现。

（二）《文心雕龙·乐府》与《宋书·乐志》

关于《文心雕龙·乐府》与《宋书·乐志》的比较，王宏林认为《文心雕龙·乐府》强调嫉俗趋雅的观念与沈约《宋书》有关论述相当接近，刘勰所持“代以日降”的复古乐府观与沈约正统的乐府立场完全一致，可见刘勰受《宋书·乐志》影响极大。[①] 郭小小认为沈约的乐府观总体来说同样较为正统，但在许多具体问题上的观点与刘勰不同。在乐府的起源和对具体乐府作品的认识上二人有不同看法。刘勰固守雅正中和、经典靡丽的乐府观，视建安乐府为郑曲。沈约虽持“圣人造乐”的儒家乐府观，但对具体作品的包容性比刘勰高得多。[②]

虽然根据现存的史料仍难以确证《文心雕龙》成书期间刘勰与沈约有所交往，但沈约“一代辞宗”的特殊地位自然对刘勰这类欲以文扬名的士人有极大的吸引力，故刘勰的乐府观会受到沈约的影响是理所当然的。至于二人对具体乐府作品的不同看法则与他们的文学观念及创作宗旨密切相关。较之于更偏重文采藻饰的沈约，刘勰则主张文质兼备；较之于极力推崇文坛新变的领军人物沈约，刘勰则清醒地意识到由于文学新变而出现的种种问题，继而力图解决文学创作中的弊端，以求得文学的健康发展。所以刘勰为何对乐府作品的批评标准更严苛便不难理解了。

（三）《文心雕龙》和《文选》的乐府观

针对《文心雕龙》和《文选》的乐府观对比研究集中在近五年（2013~2017年）内，共四篇专论。[③] 这类研究均分析了刘勰与萧统乐府观的异同。以杨毅为代表，他认为刘勰较之于萧统，有着更为进步的文体辨析观念。和当时普遍混淆乐府与诗的现象不同，刘勰明确指出了诗与乐府

---

① 王宏林：《论沈约“嫉俗趋雅”乐府观对刘勰的影响》，《济宁学院学报》2011年第4期。

② 郭小小：《〈文心雕龙·乐府〉研究》，西北大学硕士学位论文，2015。

③ 杨毅：《〈文选〉和〈文心雕龙〉中乐府定位之比较》，《文学教育》2013年第1期。刘群栋：《〈文心雕龙〉与〈文选〉乐府观比较研究》，《河南社会科学》2014年第11期。李建松：《论〈文心雕龙〉与〈文选〉乐府观之异同》，《天中学刊》2016年第2期。李珊珊：《〈文选〉与〈文心雕龙〉乐府观的对比研究》，广西师范大学硕士学位论文，2017。

的不同。但在标举优秀的乐府作品中，刘勰就远不如萧统客观。[①]

《文心雕龙》与《文选》对乐府的处置在细节方面的差异反映了刘勰与萧统不同的文体细分观念。刘勰将乐府视为一种与诗赋并列而又独立的文学体裁，认为乐府作品应具备教化百姓的社会功能。萧统则将乐府视为诗歌的其中一种类别，出于编选文章范本及实践自己的文学观的目的，他更关注诗篇的辞藻是否雅正，即乐府的文学性。正是二人对乐府的定位的不同，导致了其对乐府诗不同的评价结果。但因当时乐府的概念并没有被统一且不断在发生变化，所以二人对乐府诗的批评标准便有所不同。

可见一旦涉及与其他著者的文论对比，便自然而然地产生对著者或褒或贬的评价。笔者认为：通过对《乐府》与相关文论的对比研究能够更直观地判断刘勰的价值倾向及在乐府诗评价中透露出的主观色彩，进而分析南朝梁的社会环境和文化风气对刘勰造成的影响。

四　对《文心雕龙·乐府》的地位及影响的研究

关于《乐府》的地位及影响在诸家论述中都有提及，大都突出其乐府诗批评史的首创之功。其中陈利辉的观点最为全面，“刘勰不仅明确指出乐府是诗、乐两方面构成的并以此为基点展开论述；在包括《杂文》篇的一些段落中提及了文学意味的乐歌；同时还论及了乐府歌辞的文学文本与曲唱本的差异；引起了人们对乐府有意识的关注，并为后世把乐府研究从多层次、多角度引向深入开启了源头”。[②] 郭小小认为《文心雕龙·乐府》是乐府批评由以政教作用为主转向以文学价值为主的一大转折点。[③] 单书安认为刘勰将乐府视为一种文学的体式，从体制、源流、篇章等方面详细地进行考察是具有划时代的意义的。[④] 此外，王梅与王辉斌对《乐府》的影响作了总结：首先，《乐府》一文的问世，结束了乐府诗批评自先秦以来一直无“品第类批评”的历史；其次，从批评的内容言《乐府》一文具有明显的“史”的特点；再次，刘勰在《乐府》中首次将乐府诗作为一种

---

① 杨毅：《〈文选〉和〈文心雕龙〉中乐府定位之比较》，《文学教育》2013年第1期。

② 陈利辉：《论〈文心雕龙·乐府〉在乐府学史上的地位》，《乐府学》第八辑，社会科学文献出版社，2013。

③ 郭小小：《〈文心雕龙·乐府〉研究》，西北大学硕士学位论文，2015。

④ 单书安：《乐府文学研究的开启—浅议刘勰的乐府论》，《南京社会科学》1993年第5期。

文体的认识，不仅为其乐府观的一种具体反映，而且也丰富了文体学的内容；最后，刘勰在《乐府》一文中所力主之“乐府复古论”，对元稹、皮日休、杨维桢等人的“古乐府论”，也产生了不同程度的影响。[1]

关于《乐府》的地位和影响在诸家论述中虽然稍有提及，但基本都是简单总结和概述，没有展开详述。《光明日报》在2017年发表的两篇关于乐府诗学的文章虽然不是《乐府》地位及影响的专论，却对其作了开拓性的补充。[2] 王福利教授通过梳理乐府中的八种分体，阐述了《文心雕龙》列出的乐府八个题名在乐府诗学上的重要意义，并呼吁更多学者关注乐府诗的分体研究问题。[3] 郭丽副教授则阐发了曹魏三祖创作乐府“宰割辞调”，使歌辞“音靡节平”，从而开启了诗歌声律化进程的观点。[4]

正如王福利教授所言，“《文心雕龙》列出的乐府八个题名在乐府诗学上有着重要意义……目前学界有关乐府诗体研究还有很大开掘空间”[5]，《乐府》篇作为乐府诗体研究的重要研究篇目及依据，其对乐府诗学的地位及影响自不待言。可见对于《乐府》篇的地位及影响研究既已出现了新的方向，且仍有深入探究的空间及必要。

结　语

纵观研究《乐府》篇的46篇文章，无论是论及《乐府》篇的批评标准、诗乐理论，还是论及《乐府》篇的局限性或《乐府》篇在文学史上的地位，其观点都有其合理性，但存在观点片面的情况，其中以刘勰乐府观的褒贬及成因分析问题最甚。对此，笔者总结，应“回到”刘勰的时代去感知乐府，以刘勰的通变观为线索观照《文心雕龙》全篇的整体理论框架，更全面地挖掘《乐府》篇的价值，更客观地评价《乐府》篇在文学史

---

① 王梅、王辉斌：《刘勰与〈文心雕龙〉的乐府论》，《重庆第二师范学院学报》2014年第1期。

② 王福利：《〈文心雕龙〉与乐府诗学》，《光明日报》2017年4月17日，第13版。郭丽《诗歌声律化由谁开启：魏之三祖“宰割辞调”的诗歌史意义》，《光明日报》2017年4月17日，第13版。

③ 王福利：《〈文心雕龙〉与乐府诗学》，《光明日报》2017年4月17日，第13版。

④ 郭丽：《诗歌声律化由谁开启：魏之三祖“宰割辞调”的诗歌史意义》，《光明日报》2017年4月17日，第13版。

⑤ 王福利：《〈文心雕龙〉与乐府诗学》，《光明日报》2017年4月17日，第13版。

中的地位。《乐府》篇以儒家礼乐观为基础，以雅正经典的理念与通变的文学史观为线索贯穿全文。刘勰在关注乐府政教作用的基础上提出“靡丽”的要素，更加注重乐府本身的文学性，使乐府论也从纯粹政教的论述变得更加重视文学色彩。为了创作出符合标准的乐府，他提出了具体的评价标准与创作原则，丰富了原本只谈理论不谈实际创作的乐府论。《文心雕龙・乐府》是旧乐府观的终结，也是新乐府观的开始。

关于《乐府》篇的研究仍有可开拓的空间，如刘勰乐府观的成因分析、《乐府》篇理论价值的挖掘及其对乐府诗学的意义及影响等。如何更科学并全面地对《乐府》篇进行分析论述，从而认识《乐府》篇在文学、文化等领域的地位与影响是值得深思的问题。

《步虚》调研究述评

蒋业勇

（广州大学人文学院，广州，510006）

摘　要：《步虚》一调道教色彩浓烈，历史悠久，引起了学界的普遍关注，学界相关研究成果十分丰富。兹从音乐、舞蹈、歌辞三个方面对《步虚》调研究成果进行总结和归纳。音乐方面，学界的研究集中于《步虚》音乐渊源、音乐形态嬗变与音乐风格等方面；舞蹈方面，学界的研究涉及《步虚》舞蹈的舞蹈属性、渊源与其内在宗教心理；歌辞方面，以魏晋南北朝时期与唐代的《步虚》歌辞研究较多。

关键词：步虚　步虚舞　音乐　歌辞

作者简介：蒋业勇（1992～），男，广州大学人文学院中国古代文学专业在读硕士研究生。

《步虚》本为道教中的曲调，其起源至少可追朔至东晋末年[①]，南朝时这一曲调得以在道教内发展传播，到唐代被纳入燕乐系统。[②] 宋代郭茂倩《乐府诗集》将其列入《杂曲》，录《步虚》歌辞四十八首。[③] 任半塘搜罗

---

① 关于步虚最早的记载见于东晋安帝时期葛巢甫所著《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》，见《道藏》第9册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版，1988，第868页。

② 《唐会要》"诸乐"条："林钟宫，时号道调：《道曲》《垂拱乐》《万国欢》《九仙》《步虚》……"见（宋）王溥《唐会要》卷三十三，清武英殿聚珍版丛书本，第395～396页。该条罗列了唐代道调14曲，其中有《步虚》一曲。《册府元龟》载："（天宝十载）四月，帝于内道场亲教诸道士步虚声韵。"见（宋）王钦若《册府元龟》，明刻初印本，第617～618页。两则材料足以证明《步虚》曲调在唐代得到规范完善，并被纳入燕乐系统。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第826～831页。

整理了《步虚》所涉部分资料[①]，但他对《步虚》的研究多局限于唐代，这种局限放在他《唐声诗》的论述框架下是无可厚非的，但若要了解《步虚》的源流和它在历史中的真实面貌，就必然要突破唐代声诗的视野。事实上，学界对《步虚》这一调的音乐、舞蹈、歌辞各方面的研究都颇有建树，且不局限于唐代。

一 《步虚》音乐研究

《步虚》诞生之初，本为道教中道士诵经礼赞的一种吟诵，其音乐性并不明显。它由道教韵腔一步步发展，在唐代经过唐玄宗改制，被纳入燕乐系统，成为燕乐曲调中的一种，并在唐代向世俗化转变，被女冠、乐伎等不同阶层的人所喜爱和演唱。整体来看，学界对《步虚》音乐的研究主要着眼于三个方面：一是《步虚》音乐的起源，二是《步虚》音乐在历史中的发展嬗变，三是《步虚》音乐风格研究。

（一）《步虚》音乐渊源研究

学界对《步虚》音乐渊源的研究有两种较为普遍的观点，一种观点认为《步虚》音乐的创制受到了三国时佛教经乐的启发和影响，另一观点则认为《步虚》的音乐与三国时佛教经乐有共同的渊源。这个渊源有的学者认为是汉魏时期的清乐[②]，有的学者则认为是文献中记载的曹植在鱼山听闻到的诵经声。从历史的眼光看，《步虚》的音乐必然是受多种影响、多层启发的产物，其渊源呈现出模糊性，也是合乎情理的。

王小盾结合三国时佛教呗赞转读[③]之法传入中土的事实，得出了一个关于《步虚》音乐起源的整合性结论，他认为“三国孙吴之时，佛教呗赞转读之法传入中土。在这一历史事件的启发下，神仙道教也创制了用于内修的《步虚》歌咏”。[④] 陶然、周密合著的《唐宋步虚韵的词学观照》一

① 任半塘：《唐声诗》，上海古籍出版社，2013，第250~256页。

② 清乐是相和歌、鼓吹曲、江南吴歌和荆楚西声的总称，是汉魏以来南方乐府民歌的代表。

③ 王小盾指出，佛教梵呗分为两类，用于佛经散文部分的唱诵称“转读”，用于佛经偈颂部分的歌唱称“呗赞”。参见《道佛儒思想与中国传统文化》，上海人民出版社，1994，第74页。

④ 王小盾：《道教〈步虚舞〉——兼论道教歌舞和巫舞在宗教功能上的联系与区别》，《道佛儒思想与中国传统文化》，上海人民出版社，1994，第74页。

文指出汉魏清乐是“步虚韵”与佛教梵呗的共同渊源，“梵呗与步虚韵在吸收清乐的过程中相互交融”。[①] 此文角度新颖，颇具启发性。尼树仁指出道与佛的颂经声出于同源，他认为“曹植创作的乐曲”分别被佛、道两教认作是各自的音乐。“大凡均因其乐曲的风格为‘清远遒亮、清雅哀婉、其声动心’的虚幻飘渺之声，异于其世人的雅俗之乐，而深合宗教色彩。”[②] 吕鹏志也指出古灵宝经《上元金箓简文》所记载的“‘咏步虚’可能是模仿佛教的呗赞”。[③] 王淑梅指出，“步虚声”与佛教梵呗有一共同的来源，即是历代文献多有记载的曹植所制的“鱼山梵呗”。她对比了宋代道乐谱《玉音法事》中记载的《步虚吟》的乐谱形式与《鱼山声明集》的乐谱形式，发现了两者在乐谱形式上的诸多相似性，从而提出“鱼山上的颂经声与后来的神仙声、道士所作《步虚》音乐有明确的源流关系”。[④] 陈国符结合北魏寇谦之的《老君音诵戒经》，提出北魏之时才开始有音诵之法，《步虚》才有了可歌唱的音乐属性，他认为“曹魏时，疑尚无步虚声”[⑤]，对《步虚》音乐的起源与曹植所闻“空里步虚声”的联系提出了怀疑。综上，学界对《步虚》音乐渊源的研究，都指向其与佛教经乐的关联，兹列于上。

（二）《步虚》音乐形态嬗变研究

陈国符的《道乐考略稿》一文，从东晋末年葛巢甫所著《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》、北魏寇谦之所著《老君音诵戒经》、北周道教类书《无上秘要》、刘宋道教斋仪家陆修静所著《太上洞玄灵宝授度仪》、晚唐高道张万福所著《太上黄箓斋仪》，以及宋代《册府元龟》《唐会要》等文献中挖掘出了《步虚》这一道乐曲调的发展脉络，做出了极大贡献。整体来看，陈国符对《步虚》音乐嬗变研究的贡献有以下两点：第一，提

① 陶然、周密：《唐宋步虚韵的词学观照》，《浙江大学学报》2017年第2期。

② 尼树仁：《道教音乐与佛教音乐的比较研究》，《四川音乐学院学报》1992年第1期。

③ 吕鹏志：《唐前道教仪式史纲（二）》，《宗教学研究》2007年第3期。

④ 王淑梅：《“鱼山梵呗”的源流演化及乐谱形式探原》，《徐州师范大学学报》2011年第37期。

⑤ 陈国符：《道乐考略稿》，《想像力的世界：20世纪道教与中国文学研究论文选》，黑龙江人民出版社，2006，第102页。

出《步虚》的歌唱方式经历了一个从直诵[①]的发展过程。[②] 第二，研究《步虚》的器乐，指出“唐代及唐以前斋戒所用乐器，见于《道藏》者，仅钟磬二种”。而到唐代天宝年间，《步虚》被纳入燕乐系统，“其时道教斋醮所用乐器，决不止钟磬也”。[③] 他考证了《步虚》从用简单的钟磬伴奏到多种乐器伴奏的嬗变。这两点也是其他学者对《步虚》音乐形态嬗变研究的重点。

王小盾根据唐人《步虚》歌辞指出，从东晋到唐代，《步虚》的音乐嬗变的特征是不断地向艺术靠拢。他指出，唐代《步虚》已在实践“仙歌”的理想，采用弦乐和金石之乐伴奏，讲求音诵之美，故而成为一种专门的艺术项目。[④] 这一论断是符合实际的。蒲亨强对于《步虚》的歌唱由直诵发展为音诵一说持不同观点，他认为直诵与音诵是道教两种并列的唱经法，音诵古已有之。换言之，直诵到音诵的发展论是不成立的。他认为北魏寇谦之的功绩“不过是对唱经法给出了一种概念表述，仅据此并不能说明其音乐本身有何新的创造发展”。[⑤]

（三）《步虚》音乐风格研究

从历代文献的记载来看，《步虚》的音乐风格多被认为有飘渺嘹亮的特点。如南朝刘宋时期刘敬叔《异苑》中记载：“陈思王曹植字子建，尝登鱼山，临东阿，忽闻岩岫里有诵经声，清通深亮……一云：陈思王游山，忽闻空里诵经声，清远遒亮。”[⑥]《洞渊神咒经》卷七载：“高座上法师执步虚唱和，座下人旋行，徐徐高越而望天听云中鸿声，若听嘹嘹之响，似玄景之宫，天人之歌矣。”[⑦] 唐五代诗人李珣《女冠子》一诗云：“步虚声缥缈，想象思徘徊。”[⑧]《乐府诗集·杂曲歌辞十八·步虚词》郭

---

① “音诵”当是音调有一定起伏的旋律性较强的咏唱法，“直诵”当是音调简易平直的朗读式唱法。参照蒲亨强《道乐通论》，中央音乐学院出版社，2004，第 18 页。到音诵

② 陈国符：《道乐考略稿》，《想像力的世界：20 世纪道教与中国文学研究论文选》，黑龙江人民出版社，2006，第 102 页。

③ 陈国符：《道乐考略稿》，《想像力的世界：20 世纪道教与中国文学研究论文选》，黑龙江人民出版社，2006，第 104 页。

④ 王小盾：《朝鲜半岛〈步虚子〉的中国起源》，《四川师范大学学报》2011 年第 4 期。

⑤ 蒲亨强：《道乐通论》，中央音乐学院出版社，2004，第 18 页。

⑥ （南朝宋）刘敬叔：《异苑》，中华书局，1996，第 48 页。

⑦ 《道藏》第 10 册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版，1988，第 268 页。

⑧ （五代）赵崇祚：《花间集》卷十二，《四部丛刊》（景明万历刊巾箱本），第 48 页。

茂倩题解引唐吴兢《乐府解题》云："《步虚词》，道家曲也。备言众仙缥缈轻举之美。"[①] 唐代诗人张仲素《上元日听太清宫步虚》一诗中有"磬杂音徐彻，风飘响更清"[②] 的描写。

近代学者们对《步虚》音乐风格的研究，主要依靠的文献是北宋《玉音法事》中记载的《步虚》声曲折谱。[③]《玉音法事》共三卷，卷上载道曲 17 首，其中有《步虚第一》《步虚第三》《步虚第五》《金阙步虚》4 首，并配有声曲折谱。卷中包含道曲 33 首，其中有《步虚词》一首，也附有声曲折谱。这是目前可考仅存的《步虚》乐谱。对《玉音法事》中的声曲折谱的解读十分困难，但对《玉音法事》声曲折谱的解读是探索《步虚辞》音乐风格的前提，是十分有意义的。

陈国符结合蒋星煜《绍兴高腔》曲谱的记载，解析了《玉音法事》的声曲折谱，并结合音韵学知识研究其中歌辞的唱法，取得了阶段性的重要成果。[④] 王小盾指出了《玉音法事》声曲折谱的特点："就其所画声曲折谱看，一字之中须间以若干虚声，宛转回环，颇见'吟讽抑扬'之致。"此外，他还通过文献考据，注意到了《步虚》有"促吟""长吟"等丰富的声法。[⑤] 蒲亨强指出，"《玉音法事》的乐谱形态多蜿蜒悠长，绝无顿挫生硬之形，暗示其旋律线多有婉转柔美之态"。[⑥] 此一论断也颇具启发性。崔炼农对《玉音法事》上卷载录《步虚第一》一首的声曲折谱进行了局部分析，指出：《玉音法事》的曲谱与一般曲谱一样可分为歌辞、声辞、标注三类，《玉音法事》的曲谱形式即"曲谱中大字为歌辞，歌辞每字下画蜿蜒曲线，曲线中缀小字，曲线尾多标小圆圈，部分歌辞大字旁注小字"。[⑦] 方宝璋考察了《玉音法事》中用乐的情形，他指出："该书最大特点是谱式奇特，为蜿蜒曲线，有单线、双线、三线 3 种形式。曲线大概是提示曲调旋律之走向，从曲线大多数蜿蜒悠长、极少短促平直来看，曲调当是节奏悠缓、曲折婉转。从腔词关系看，歌词多间距疏远，多间以小字衬词，

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 1099 页。

② （清）彭定求等编《全唐诗》，中华书局，1999，第 4148 页。

③ 《玉音法事》一书见《道藏》第 11 册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版，1988，第 120~145 页。

④ 陈国符：《陈国符道藏研究论文集》，上海古籍出版社，2004，第 283~319 页。

⑤ 王小盾：《朝鲜半岛〈步虚子〉的中国起源》，《四川师范大学学报》2011 年第 4 期。

⑥ 蒲亨强：《中国道教音乐之现状研究》，南京师范大学出版社，2012，第 6~8 页。

⑦ 崔炼农：《古代乐谱中的辞乐合钞》，《音乐探索》2015 年第 2 期。

显然是一字多音，腔幅宽长的唱法。曲线有单、双、三线之别，大约是单声部、双声部、三声部的不同。傍注大小两种圆圈，疑是打击乐奏法标记。总之，此谱式虽无具体音高和节奏，却有明显的象形示意性质。这种曲线谱在元明清南方高腔的手抄本中多有实物可见，由此可以推测，其曲调当属于柔宛抒情的‘南音’体系。”①

整体来看，以上学者都揭示了《玉音法事》曲谱导向的舒缓婉转音乐风格，对我们认识《步虚》音乐风格颇具启发意义。

二 《步虚》舞蹈研究

学界对《步虚》舞蹈（为行文方便，以下简称《步虚舞》）的研究涉及三方面的内容，一是对《步虚舞》的舞蹈属性的确认，二是对《步虚舞》渊源的考证，三是对《步虚舞》内在宗教心理的研究。

（一）《步虚舞》的舞蹈属性

《步虚》一调源自道教，《步虚舞》起源于道教斋仪，直至唐代才成为歌舞文艺的一部分。那么，能否把东晋以来道教中所行的一套《步虚》的动作斋法称为舞蹈，就成了一个需要解决的问题。

任半塘认为《步虚》由唐代女冠、女伎逐步唱为俗曲后才开始有舞容，而“道士唱《步虚》但有仪式与徐步绕行而已”。② 可见任半塘并不认为道教中道士在唱《步虚》时的系列动作是舞蹈。王小盾则持不同观点，他把《步虚舞》判为舞蹈，认为《步虚舞》产生之初“便是道教歌舞中最具代表性的一个节目”。③ 王小盾指出《步虚舞》“同一般意义上的舞蹈有相当差距。它的动作被严格的仪式所限制，抒情性、艺术性都很薄弱。但从宗教舞蹈的角度看，《步虚舞》的存在却不容忽视。因为宗教舞蹈的特征之一就是仪式性”。④ 此外，他还提出可以从三个意义上把《步虚舞》判为舞蹈：“它配合音乐，有一定的节律；它的动作可以

---

① 方宝璋、郑俊晖：《中国音乐文献学》，福建教育出版社，2006，第458页。

② 任半塘：《唐声诗》，上海古籍出版社，2013，第254页。

③ 王小盾：《道教〈步虚舞〉——兼论道教歌舞和巫舞在宗教功能上的联系与区别》，张荣明主编《道佛儒思想与中国传统文化》，上海人民出版社，1994，第69页。

④ 王小盾：《道教〈步虚舞〉——兼论道教歌舞和巫舞在宗教功能上的联系与区别》，张荣明主编《道佛儒思想与中国传统文化》，上海人民出版社，1994，第79页。

脱离仪式而用于表演；它同古代的禹步、七盘舞等舞蹈有很深的溯源关系。”[①] 詹石窗也明确地提出“步虚是文学、音乐与舞蹈紧密结合的一种形式，它体现了三者协调一致的韵律”。[②] 此外，他引用《无上黄箓大斋立成仪》中的记载，提出《步虚舞》中的“旋绕”“旋行”是协作进行的集体舞。

以上学者都较为明确地确认《步虚舞》的舞蹈属性，而大多数的学者避开了这个问题的讨论，直接将其当作道教斋仪去研究。笔者认为，只有站在历史发展的眼光去确认《步虚舞》的舞蹈属性，才不至于人为割裂道教步虚斋仪与《步虚舞》的关联，《步虚舞》概念的提出是有意义的。

（二）《步虚舞》渊源研究

对《步虚舞》渊源的研究，学界大致有两种观点。一是认为《步虚舞》吸收了古代巫术“步罡蹑斗”[③] 的成分，二是认为《步虚舞》受到佛教斋仪的影响。如王小盾根据六朝《步虚》歌辞中“蹑云纲”“步玄纪”[④] 的文献记载，指出《步虚舞》与“步罡蹑斗”的关联。他认为《步虚舞》当包含了“步罡蹑斗”的步伐“禹步”[⑤] 的动作因素，但同时“《步虚舞》已配合音乐，更强调节律，并且集中表现登仙的意境，同一般的禹步有别”。[⑥] 此外，王小盾还指出《步虚舞》受到了中国古代艺术舞蹈《七盘舞》[⑦] 的影响。他提出《步虚舞》与《七盘舞》的产生

---

① 王小盾：《道教〈步虚舞〉——兼论道教歌舞和巫舞在宗教功能上的联系与区别》，张荣明主编《道佛儒思想与中国传统文化》，上海人民出版社，1994，第 79 页。

② 詹石窗：《道教文学史》，上海文艺出版社，1992，第 112 页。

③ 步罡蹑斗是斋醮时礼拜星斗、召请神灵的仪式。参见张泽洪《道教斋醮科仪研究》，巴蜀书社，1999，第 127 页。

④ （南朝宋）陆修静：《太上洞玄灵宝授度仪》载《步虚词》十首，其二有句：“旋行蹑云纲，乘虚步玄纪。”见《正统道藏》第 9 册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版，1988，第 852 页。

⑤ 禹步最早是古代巫觋的舞蹈步伐。参见张泽洪《道教斋醮科仪研究》，巴蜀书社，1999，第 127 页。

⑥ 王小盾：《道教〈步虚舞〉——兼论道教歌舞和巫舞在宗教功能上的联系与区别》，张荣明主编《道佛儒思想与中国传统文化》，上海人民出版社，1994，第 82 页。

⑦ 汉代民间舞蹈。后用于宴享。在地上排列盘或鼓，或盘鼓并列（一般用三个、五个或七个不等），舞者穿长袖舞衣，在盘的周围或盘上舞蹈。参照夏征农《辞海（艺术分册）》，上海辞书出版社，1988，第 416 页。

都受到了“步罡蹑斗”的影响，两者颇多相似之处，且《七盘舞》的历史久于《步虚舞》，据此可推测出《步虚舞》的诞生受到了《七盘舞》影响。詹石窗考证了《玉篆生神资度转经仪》与《太上洞渊神咒经》中的记载，得出《步虚舞》与“禹步形成的九迹卦位”[①] 相配的观点。罗争鸣对此持不同观点，他指出，“古灵宝经中的巡绕步虚，没有特定的步伐，但‘巡行’、‘旋绕’同时吟咏而已……早期灵宝经系统里的步虚词与星斗信仰没有关系，与步罡蹑斗也没有关系”。[②]《步虚舞》与“步罡蹑斗”是否存在渊源的讨论，以上学者的观点可谓针锋相对，这一问题或可进一步考据研究。

除了对《步虚舞》与“步罡蹑斗”关系的争论外，学界对《步虚舞》与佛教斋仪的关联也有所探讨。吕鹏志根据《上元金箓简文》的记载，指出《步虚舞》中“巡行”的动作与佛教斋仪之间的关联。他指出，“印度宗教和佛教有围绕崇拜对象（神像、舍利、圣物、佛塔等）右旋行走以示崇奉之意的礼仪，佛经中经常提到听佛说法者朝右绕佛三匝。灵宝斋在这一点上完全模仿了佛教，只不过称其为‘左转’，这可能与道教所谓左主生、右主死的观念有关”。[③] 王小盾对《步虚舞》与佛教的关联也有所发现。他指出，“《步虚》也对佛教文化作了广泛吸取。例如灵宝斋仪中的法师解经、都讲赞颂等制度，乃模仿晋僧道安（公元314年生）所创的行香定座上经上讲之法；灵宝斋仪中的十方拜仪式，同佛教崇尚十方的信仰有关”。[④] 法国的施舟人教授根据东晋《洞渊神咒经》中对《步虚》的记载，提出《步虚》“强烈地受到佛教的影响”，他认为这种仪式“相当于佛教徒朝圣”“也就是佛陀或他的遗体之仪式绕行”。[⑤]

（三）《步虚舞》产生的内在宗教心理

《步虚舞》作为道教中的一种舞蹈形式，其产生应该由其内在的道教心理驱使。考察《步虚舞》产生的内在的宗教心理，有利于我们加深对《步虚舞》的全面认识。

---

① 詹石窗：《道教文学史》，上海文艺出版社，1992，第115页。

② 罗争鸣：《〈步虚〉声、步虚词与步罡蹑斗——以〈太上飞行九晨玉经〉为中心的考察》，《学术论坛》2013年第5期。

③ 吕鹏志：《唐前道教仪式史纲（二）》，《宗教学研究》2007年第3期，第15页。

④ 王小盾：《朝鲜半岛〈步虚子〉的中国起源》，《四川师范大学学报》2011年第4期。

⑤ 〔法〕施舟人《步虚的研究》，《道教学探索》1990年第2期。

詹石窗根据六朝《空洞步虚章》中“长斋会玄都，鸣玉扣琼钟”一句，讨论了步虚斋法的内在宗教心理。他认为，“《空洞步虚章》所谓‘斋’正是从《庄子》那里发展起来的一种修道成仙的方法，其核心亦在于强调心灵纯洁的重要性，从而‘归于虚无，与玄道通’”。[①] 而刘红则从《步虚舞》中的“虚”这一关键字眼，对步虚斋法的内在心理作出自己的阐释。她首先指出，“‘虚’便是‘道’的无形无象和宇宙的原始状态……‘虚’即是“道’，‘道’便是‘无’”。以此观点为基础，她进一步提出“步虚的生成，作为前提条件，表示为道人对‘道’的一种祈盼心理”。[②] 蒋振华也有相似观点。他援引《洞玄灵宝升玄步虚章序疏》中的记载，提出步虚是一种体道的过程，认为步虚的心理动力就在于“体道”。蒋振华还根据《空洞步虚章》十首中的记载，列出《步虚舞》体道过程的四个步骤。[③] 有学者还根据《洞玄灵宝升玄步虚章序疏》的文献记载，指出“步虚象征了人与神交通的行为方式”，提出道人通过步虚“进入到超越的神圣体验”，其目的即为“升玄”。而“升玄”即是“道教追求的宗教境界”。[④] 王承文综合历代的文献记载，提出，“道士在各种斋醮活动中所举行的‘步虚’仪式，在本质上其实是对天界神灵仪式的一种模仿”。[⑤] 以上学者在研究《步虚舞》产生的道教内在心理动力时，或揭示其以心理的纯净通向玄道的心理机制；或阐释其内在的“体道”“升玄”抑或“神人交通”的宗教心理驱动；又或从模仿的角度出发，阐释《步虚舞》产生的心理源流。

三 《步虚》歌辞研究

学界对《步虚》歌辞研究的成果可按朝代划分为两部分，一部分是对魏晋南北朝《步虚》歌辞的研究，另一部分则为唐代《步虚》歌辞研究。

---

① 詹石窗：《道教文学史》，上海文艺出版社，1989，第 108 页。

② 刘红：《释道乐“步虚”》，《中国音乐》1992 年第 1 期。

③ 蒋振华：《汉魏六朝道教文学思想研究》，南开大学博士学位论文，2005。

④ 美志明编《想象：图像、文字、数字、故事中国神话与仪式》，贵州人民出版社，2010，第 287 页。

⑤ 王承文：《中古道教“步虚”仪的起源与古灵宝经分类论考——以〈洞玄灵宝玉京山步虚经〉为中心的考察》，《中山大学学报》2014 年第 4 期。

（一）魏晋南北朝《步虚》歌辞研究

魏晋南北朝《步虚》歌辞可分为教内与教外两部分。对于教内《步虚》歌辞，学界主要关注的有两大部分，一部分是西晋末年道士王纂编著的《太上洞渊神咒经》卷十五收录的27首《步虚》歌辞[①]；另一部分则是南朝刘宋陆修静《洞玄灵宝玉京山步虚经》所载的10首《步虚》歌辞。[②] 这10首《步虚》歌辞在魏晋南北朝时期广为传播和流行，也载录于《洞玄灵宝升玄步虚章序疏》《太上洞玄灵宝授度仪》《无上黄籙大斋立成仪》等书中。对于教内《步虚》歌辞的研究，学界多侧重于思想内容和文学艺术特征的分析。教外的《步虚》歌辞，学界的研究对象主要是北周文人庾信仿作的10首《步虚》歌辞，对于庾信的创作，学界除了研究其思想内容和文学艺术特征外，还对其创作背景与创作动机等进行考察。

《太上洞渊神咒经》中的《步虚》歌辞是魏晋南北朝道教内重要的《步虚》歌辞作品。在思想内容方面，詹石窗认为其宗旨在于"通过颂神降灵而禳解祸难"，体现了"消灾解难的社会心理"。此外，詹石窗指出这些歌辞在整体上"向人们展示了调兵—战斗—胜利的过程。它告诉信徒们：结局是美好的，经过天神的战斗，邪恶终于荡尽，这就从心理上驱走了对灾害的恐惧感"。[③] 蒋振华也指出，这些歌辞的中心内容是"歌颂神灵、企盼神灵降福、为凡人祈福解难"。[④] 孟庆阳举例分析了其中的第四首，认为该诗"表达了对自己所崇拜之神'玄真'的热切歌颂，而对于凶魔则是切齿的痛恨……亦折射对和谐、安定的理想社会的期待渴望"。[⑤] 以上学者都普遍发现了《太上洞渊神咒经》中的《步虚》歌辞在思想内容上对民众渴求消灾解难、安定和谐的心理有所反映。艺术特征方面，蒋振华认为，"《太上洞渊神咒经》中20余首描写祈福禳灾、驱鬼斗魔的步虚之作，更通过紧张激烈的战斗、斩杀场面和气氛表现出作者丰富的想象力"，对其想象力给予了肯定。他还指出"该经全部27首步虚词均押偶句韵"

① 《道藏》第6册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版，1988，第55~59页。

② 《道藏》第34册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版，1988，第625~627页。

③ 詹石窗：《道教文学史》，上海文艺出版社，1992，第105~107页。

④ 蒋振华：《道教步虚词及其对文人创作的影响》，《社会科学研究》2007年第4期。

⑤ 孟庆阳：《魏晋南北朝步虚词初探》，《山东行政学院山东省经济管理干部学院学报》2005年第5期。

“与魏晋南北朝骈文的兴盛相一致”[①] 的艺术特点。

道教内《步虚》歌辞另一部分重要的作品是《洞玄灵宝玉京山步虚经》等道经中的10首《步虚》歌辞。思想内容方面，郑志明对这10首歌辞进行了详细的分析。他指出这10首歌辞“主体还是在宗教的天人交感上，在神话的相关系材下，一再地展现出生命飞升的超越性格”。[②] 王志清指出，这组作品“描写了生动绚丽的幻想画面和气氛浓烈的坛场情景……抒发了虔诚而热烈的宗教情感”。[③] 艺术特征方面，蒋振华通过对第7首和第10首部分诗句的举例分析，认为它们“通过丰富的想象和幻想，运用夸张铺饰的修辞手段，以华丽丰赡的语词把神仙境界描绘得色彩斑斓、奇异瑰美，从而使作品富有浓厚的浪漫主义气息”。[④]

魏晋南北朝时期教外的《步虚》歌辞主要是庾信仿作的10首《步虚》歌辞，这组作品引起了学术界的广泛关注。聚焦庾信《步虚》歌辞作品的文章主要有樊昕的《庾信〈步虚词〉的宗教渊源及其文学特点》、王志清的《论庾信“道士步虚词十首”的道曲渊源与文人化特点》与王言凤的《庾信步虚词之初探》。其余学者对庾信《步虚》歌辞的研究则较为零散。整体来看，学者们的研究主要集中于三方面，一是对其创作成因的探索，二是对其思想内容的剖析，三是对其文学艺术特征的研究。

创作成因方面，王言凤指出庾信的仿作受到三方面的影响，一是庾信生活的梁陈之际道教之风尤为炽烈；二是北朝统治者笃信道教；三是庾信的道教思想受到家庭的影响。[⑤] 王志清从作品影响的角度出发，提出庾信的仿品有可能受到《洞玄步虚吟》10首的影响，这方面的研究值得进一步深入。另外，王志清还提出周武帝发动的抑佛崇道运动是这组作品产生的最为直接的外部动因。[⑥]

思想内容方面，蒋振华指出庾信作品中所反映的心路历程，即“从信

---

① 蒋振华：《道教步虚词及其对文人创作的影响》，《社会科学研究》2007年第4期，第182页。

② 郑志明：《从〈太上洞玄步虚章〉谈步虚词的神人交感》，《中华道教学院南台分院学报》2001年第2期。

③ 王志清：《论庾信“道士步虚词十首”的道曲渊源与文人化特点》，《山西师范大学学报》2007年第3期。

④ 蒋振华：《道教步虚词及其对文人创作的影响》，《社会科学研究》2007年第4期。

⑤ 王言凤：《庾信步虚词之初探》，《中外企业家》2009年第16期。

⑥ 王志清：《论庾信“道士步虚词十首”的道曲渊源与文人化特点》，《山西师范大学学报》2007年第3期。

仰神仙、认为神仙实有从而恣意渲染仙人仙境故实到理性认识仙难致为以致怀疑，再到批判历代以来帝王信仙之无知，最后把个人忧愤、渴望归隐的愿望寓意其中”。① 孙振涛认为庾信作品中“除了流露出对神仙世界的钦慕向往外，更多的是对仙人殊途、劳生苦闷的绝望。庾信的此类作品，无疑是其尴尬处境、无奈身世、彷徨心态的曲折反映”。②

文学艺术特征方面，樊昕认为庾信该组作品艺术特色表现在三个层面，分别是用典繁复、想象浪漫和“合掌”现象突出。③

（二）唐代《步虚》歌辞研究

唐代刮起了文人创作《步虚》歌辞的潮流。像刘禹锡、白居易这样的著名诗人和吴筠这样的著名道士诗人都曾写作《步虚》歌辞。《全唐诗》存唐代《步虚》歌辞 44 首。学界围绕吴筠作品的研究成果较多，对其他作品的研究则较零散。在对这些作品的研究上，学界大致着眼于两方面，一是作品的思想情感，二是作品的艺术成就。

1. 唐代《步虚》歌辞的思想情感

学者们普遍注意到唐人作品在思想情感上表达的自由化，超越了传统宗教的表述。如李程通过考察陈羽、苏郁的作品，指出“唐代文人创作的步虚词较之道教步虚词，在情感和思想表达上更为自由”。④ 韩文涛、丁放的《论步虚与唐诗》一文考察了顾况、陈陶、高骈、刘禹锡、苏郁、陈羽等诗人的《步虚》歌辞作品，指出他们的作品是“借步虚以言志”并“明显发挥了庾信开创的传统，逐步摆脱宗教束缚，取步虚词的形式和语料而为己用”。⑤ 蒋振华指出唐人的《步虚》歌辞呈现出思想情感的多层次，他指出这些作品“有的由信仰神仙而直逼遁避物外，不与物游（归隐）的界面……有的直接批判帝王求仙的无知……有的则直截了当抒发了归隐之情……有的则另辟蹊径，步虚词只剩一个举行仪式吟唱的躯壳了，

---

① 蒋振华：《汉魏六朝道教文学思想研究》，南开大学博士学位论文，2005。

② 孙振涛：《论唐人作品“步虚词”的文化审美意蕴》，《海南师范大学学报》2014 年第 5 期。

③ 樊昕：《庾信〈步虚词〉的宗教渊源及其文学特点》，《南京师范大学文学院学报》2007 年第 2 期。

④ 李程：《唐代文人的步虚词创作》，《武汉大学学报》2013 年第 6 期，第 117 页。

⑤ 韩文涛：《论步虚与唐诗》，胡晓明《文章、文本与文心——古代文学理论研究》第四十四辑，华东师范大学出版社，2017，第 336 页。

作家们或借以吐发牢骚，有的甚至将其作为戏谑的形式转而抒写花前月下的艳情私感”。[①] 孙振涛将唐人《步虚》歌辞的思想情感归纳为三点，即“慨叹沧海桑田、世事变易”；表达对污浊的现实世界的不满、宣泄与倾诉一己苦闷；讽刺统治者的愚昧佞仙行为。[②] 以上学者都普遍发现了唐人《步虚》歌辞在思想情感上多层面的自由表达。葛兆光对此有一综合性评价与论述：“当步虚词不是由道士创作而是由文人创作的时候，它的内容便不再是宗教的诱惑而是人类的追求，它的情感也不再是宗教的情感，而是生活在现实世界中的俗人的情感了。”[③]

2. 唐代《步虚》歌辞文学艺术成就

对唐代《步虚》歌辞艺术成就的评价，学界主要涉及两方面：一是作品的想象力，二是作品使用的意象。对于唐人《步虚》歌辞中所展现出的想象力，学者们多予以积极的评价，如董慧芳指出韦渠牟、徐铉与吴筠的组诗中展现出了丰富的想象力，营造出超乎现实的神仙世界。[④] 余红平从晚唐杜光庭的《步虚》歌辞作品中也看到了他非凡的想象力，她认为，“杜光庭对这一独特诗歌样式运用自如，以其丰富想象，大胆夸饰和华词丽藻，呈现飘然绚丽的天上仙境，散发出浓厚的浪漫气息”。[⑤]

对于唐人《步虚》歌辞在意象上的使用，孙振涛细致地对唐人《步虚》歌辞中的道教意象进行了分类，共有四类：一是“天界仙人或得道羽客”，二是“天界的珍禽异兽”，三是“灵丹妙药”，四是“传说中的神话典故”。[⑥] 通过分类展现出了唐人《步虚》歌辞所用意象的丰富多彩。曹慧芳具体分析了唐人《步虚》歌辞作品中的意象使用，指出“这些纷繁多变的意象本身多与现实世界有巨大的差距，但当它们被纳入步虚词之中成为诗歌意象时，便会满含着诗人的情感色彩对客观现实进行曲折的反映”。[⑦] 其余学者在分析唐人具体的《步虚》歌辞作品时，也惯于从意象的角度进

---

① 蒋振华：《道教步虚词及其对文人创作的影响》，《社会科学研究》2007年第4期，第183页。

② 孙振涛：《论唐人作品“步虚词”的文化审美意蕴》，《海南师范大学学报》2014年第5期。

③ 葛兆光：《想象力的世界 道教与唐代文学》，现代出版社，1990，第120页。

④ 董慧芳：《唐代步虚词研究》，辽宁大学硕士学位论文，2014。

⑤ 余红平：《论杜光庭的步虚词》，《长江大学学报》2013年第8期。

⑥ 孙振涛：《论唐人作品“步虚词”的文化审美意蕴》，《海南师范大学学报》2014年第5期。

⑦ 董慧芳：《唐代步虚词研究》，辽宁大学硕士学位论文，2014。

行分析。如孙昌武在分析刘禹锡的两首《步虚》歌辞时就指出其“敷衍神话传说中的典故来描绘幻想的神仙境界”的特点。[①] 桑宝靖把韦渠牟与苏郁诗中所用的仙人意象与南朝道经中的仙人形象进行对比，挖掘出唐代《步虚》歌辞意象使用的丰富内涵。[②] 这些学者都发现了唐人的《步虚》歌辞作品在道教意象使用上的丰富，以及不同于道教意蕴的旨趣与内涵。

结　语

《步虚》这一音乐曲调历史悠久，绵延至今。在今天的道教斋仪活动中，这一曲调仍然在被奏唱，展现出强大的生命力。学界对《步虚》的研究已取得丰富成果，本文从音乐、舞蹈、歌辞三个方面对学界的研究成果做了简单述评，供研究者参考。中国古代文艺乐、舞、辞的融合统一，于《步虚》一调可见一斑。对《步虚》的研究还值得进一步深入，一是应继续挖掘文献资料，进一步了解《步虚》在历史中的面貌；二是应对当代道教活动中的《步虚》进行研究，从而结合历史与当下，加深对《步虚》的认识。

---

① 孙昌武：《游仙诗与步虚词》，《文史哲》2004 年第 2 期。

② 桑宝靖：《从道家曲到仙游词的转变》，《兰州学刊》2015 年第 7 期。



域外乐府学



陆机的乐府诗

——以《上留田行》为例

〔日本〕佐藤利行　刘金鹏　赵建红（译）

（重庆文理学院文化与传媒学院，重庆，402160）

摘　要：中国古代文人的诗歌创作，往往有着历史性的贯通与联系。乐府诗亦是如此。在本文中，作者将通过对比分析魏文帝曹丕、西晋的陆机、刘宋的谢灵运三位诗人分别创作的《上留田行》，阐明三部作品间继承与影响的关系。同时，作者也希望能够解析《上留田行》的内容变迁与身处不同时代的作者命运之间的密切联系，以此尝试构筑乐府诗发展微史，还原乐府诗创作变迁的若干细节，并最终对陆机的乐府诗创作进行重新定位。

关键词：陆机　曹丕　谢灵运　上留田行　文学体验

作者简介：佐藤利行（1957～），男，籍贯日本，广岛大学副校长，文学院教授。文学博士。中国古典文学专业。

刘金鹏（1984～），男，广岛大学文学院助教。（文学）博士。思想史专业。

赵建红（1974～），女，福山大学副教授。（文学）博士。中国古典文学专业。

前　言

赵敏俐所著《中国诗歌通史》中有如下论述：

曹植乐府已经有较多的俳偶因素，但文体上还是以叙述为主，较大程度上保持乐府诗的叙事文体，陆机在曹氏的基础上进一步偶俪

化，造成一种尚修辞、重意理的乐府文化。并且为后来的谢灵运、沈约等人晋宋乐府诗作者所继承，成为汉魏乐府文体之外新的乐府文体。[①]

谢灵运的乐府诗渊源出于陆机，其《长歌行》《豫章行》《折杨柳行》《君子有所思行》《悲哉行》等篇，都是写迁逝之感，写法上也像陆氏乐府一样，以“言”、“意”为主，较少“事”的因素，描写物色的成分，较陆氏有所增加。[②]

正如赵敏俐博士所论，从中国乐府史的观点来看，建安三曹、陆机、谢灵运的乐府诗之间存在发展与继承的历史轨迹。为了进一步证实这一说法，此次笔者以乐府诗《上留田行》为例，通过分析魏文帝、陆机、谢灵运的诗作，来阐明三者乐府诗的特色。

一　关于陆机以前的《上留田行》

关于乐府《上留田行》，《乐府诗集》卷三八《相和歌辞·瑟调曲》这样解说道：

《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》有《上留田行》，今不歌。”崔豹《古今注》曰：“上留田，地名也。人有父母死，不字其孤弟者。邻人为其弟作悲歌以风其兄，故曰《上留田》。”《乐府广题》曰：“盖汉世人也。云‘里中有啼儿。似类亲父子。回车问啼儿，慷慨不可止。’”[③]

文中的“亲父子”意为同父的兄弟。

《文选》卷二八陆机的《豫章行》“三荊欢同根”一句所付李善注中引用了以下古辞《上留田行》：

---

① 赵敏俐：《中国诗歌史通论》，人民文学出版社，2013，第145页。

② 赵敏俐：《中国诗歌史通论》，人民文学出版社，2013，第147页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第563页。

出是上独西门
三荊同一根生
一荊断绝不长
兄弟有两三人
小弟块摧独贫[1]

这似乎仅是古辞《上留田行》的一部分，但据此可知其讽刺了父母亡后，兄长不顾同胞之情未尽抚养之责。

在陆机以前的《上留田行》诗中还有魏文帝（曹丕）的以下作品。

上留田行

居世一何不同　　上留田
富人食稻与粱　　上留田
贫子食糟与糠　　上留田
贫贱亦何伤　　上留田
禄命悬在苍天　　上留田
今尔叹息将欲谁怨　　上留田[2]

世间为何如此不同啊　上留田
富人饱食稻米与膏粱　上留田
穷人却只能吃糠咽菜　上留田
悲叹贫贱又有何用啊　上留田
富贵命运皆在天左右　上留田
如今你叹息又能怨谁　上留田

另外魏文帝时代，还流传着一首据称为曹植所作的《七步诗》。

煮豆持作羹
漉豉以为汁
萁在釜下燃

① （南朝梁）萧统编，（唐）李善注《文选》，台北艺文印书馆，1974，第403页。
② 逯钦立编《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1982，第396页。

豆釜中在泣
本自同根生
相煎何太急[①]

《世说新语》文学篇记载了此诗的创作背景：

> 文帝曾令东阿王七步中作诗，不成者行大法。应声便为诗曰（中略），帝深有惭色。[②]

关于文帝残害手足之甚，还可见于《世说新语》尤悔篇中以下故事：

> 魏文帝忌弟任城王骁壮。因在卞太后阁共围棋，并啖枣，文帝以毒置诸枣蒂中，自选可食者而进。王弗悟，遂杂进之。既中毒，太后索水救之。帝预敕左右毁瓶罐，太后徒跣趋井，无以汲，须臾遂卒。复欲害东阿，太后曰："汝已杀我任城，不得复杀我东阿。"[③]

从这些轶事中不难看出当时曹植所处的境遇。基于这种史实再来看上文中魏文帝所作《上留田行》，似乎更多了几分讽刺的味道。魏文帝虽然沿用旧题，但内容上却与所拟古辞脱离了联系。他假借农夫之口，对贫富悬殊的现象进行了揭露。文字古朴，保留了民间乐府的稚拙的风格。抑或他刻意避开古辞中所暗讽的兄弟关系，单就世间的贫富贵贱发表言说，称其为天命所然，不应怨天尤人。

下面我们再来看西晋陆机的《上留田行》。

二　关于陆机的《上留田行》

以下为陆机的《上留田行》诗。为了便于理解诗歌的内容，谨逐句注释其后。

---

① 逯钦立编《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1982，第460页。

② （南朝宋）刘义庆撰《世说新语》，上海古籍出版社，1982，第143~144页。

③ （南朝宋）刘义庆撰《世说新语》，上海古籍出版社，1982，第465~466页。

上留田行

嗟行人之蔼蔼	感叹行人熙熙攘攘
骏马陟原风驰	骏马风驰登上高原
轻舟泛川雷迈	轻舟如电飘落江河
寒往暑来相寻	寒来暑往周而复始
零雪霏霏集宇	雪花零落充斥屋宇
悲风徘徊入襟	悲风阵阵侵入衣襟
岁华冉冉方除	岁月芳华徐徐而逝
我思缠绵未纾	我的思绪缠绵不解
感时悼逝凄如①	感时伤逝戚戚然然

嗟行人之蔼蔼，骏马陟原风驰，轻舟泛川雷迈。

［行人］行旅之人。《诗经·齐风·载驱》中有“汶水汤汤，行人彭彭”。

［蔼蔼］众多之貌。《诗经·大雅·卷阿》中有“亦集爰止，蔼蔼王多吉士”。又《毛传》有“蔼蔼犹济济”。

［骏马］良马。《战国策·秦策》中有“君之骏马盈外厩，美女充后庭”。

［风驰］如风过般快速。王褒的《四子讲德论》（《文选》卷五一）有“是以海内欢慕，莫不风驰雨集，袭杂并至，填庭溢阙”。

［轻舟］轻而快的船只。张衡的《南都赋》（《文选》卷四）中有“尔乃抚轻舟兮浮清池，乱北渚兮揭南涯”。

［雷迈］如雷霆般急促。同“电迈”。《吴志·陆逊传》中有“星奔电迈，俄然行至”。

寒往暑来相寻，零雪霏霏集宇，悲风徘徊入襟。

［零雪］指雪花飘落。“零”为落下。

［霏霏］形容大雪纷飞。《诗经·小雅·采薇》有“今我来思，雨雪霏霏”。《毛传》有“霏霏，甚也”。

［宇］屋檐。

［悲风］凄厉的寒风。李陵《答苏武书》（《文选》卷四）有“胡地玄

---

① （晋）陆机：《陆士衡文集》，台湾商务图书馆，1975，第28页。

冰，边土惨烈，但闻悲风萧条之声”。

［徘徊］游移不定貌。往返回旋，来回走动。张衡《南都赋》（《文选》卷四）有“弹琴擫籥，流风徘徊”。

岁华冉冉方除，我思缠绵未纾，感时悼逝凄如。

［岁华］岁月。

［冉冉］渐渐的，慢慢的。形容岁月流逝之貌。潘岳《悼亡诗》（《文选》卷二三）有“荏苒冬春谢，寒暑忽流易”。李善注云：“荏苒，犹渐也。冉冉，岁月流貌也。”

［方除］“除”为“去”。指岁月流逝。《诗经·唐风·蟋蟀》有“蟋蟀在堂，岁聿其莫。今我不乐，日月其除”。

［缠绵］萦绕于心之貌。潘岳的《寡妇赋》（《文选》卷十六）有“思缠绵以瞀乱兮，心摧伤以怆恻”。

［纾］缓和。纾缓。《广雅·释诂》云“纾为解”。

［感时悼逝凄如］“感时”为感受时节。曹摅的《思友人》（《文选》卷二九）有“感时歌蟋蟀，思贤咏白驹”。

以上为陆机的诗作《上留田行》。下面就让我们来看一下作者的生平。

陆机，在故国吴于晋太康元年（吴天记四年，公元280年）被晋国所歼灭后，于太康末年（289）和弟弟陆云一同进入曾经的敌国晋。让我们从“入洛以前”和“入洛以后”来看一下他传奇的一生。

（一）入洛以前的陆机

陆机（261~303）字士衡，吴永安四年（261）生于吴国大司马陆抗家（226~274），为其第四子。陆氏本为吴国名门。陆抗的父亲，也就是陆机的祖父陆逊（183~245）即为吴国的重臣。据《吴志·陆逊传》记载，陆逊字伯言，本名议。陆氏一族代代为江东的望族。陆逊年少失父，二十一岁时便出仕孙权的幕府。此后，历任东西曹令史，后出为海昌的屯田都尉。后娶孙权兄长孙策之女为妻，生子陆抗，也就是陆机的父亲。

陆逊在军事方面的功绩不胜枚举。吴国黄武元年（222），奉孙权之命，官拜大都督、假节的陆逊，率朱然、潘璋、宋谦、韩当、徐盛、鲜于丹、孙桓等五万军兵，进攻蜀地的刘备大破其军。黄武七年（228），孙权

命令当时为郡阳太守的周鲂，令其诈降魏国大司马曹休。果然曹休举兵入皖。孙权即授陆逊黄钺，封其为大都督，迎击曹休大军。陆逊军大获全胜，斩敌人首级一万多，并缴获了众多战利品。关于黄武七年的这场战役，陆机曾在《吴丞相陆逊铭》（《吴志·陆逊传》注所引）中这样记述：

> 魏大司马曹休侵我北鄙，乃假公黄钺，统御六师及中军禁卫而摄行王事，主上执鞭，百司屈膝。[①]

其后，陆逊又于吴国黄龙元年（229）拜上大将军、右都护，辅佐太子，掌管荆州及豫章三郡的事务。赤乌七年（244）陆逊代顾雍为丞相，陆氏一族权势盛极一时。但是，正所谓盛极必衰，不久陆逊却由于和主张废孙权太子的全琮对立，失去孙权的信任。外甥顾谭、顾承、姚信三人被流放，和陆逊交好的太子太傅吾粲也死于狱中。而陆逊自身则数次受到孙权的苛责而愤死家中，年仅六十三岁。陆逊亡后，陆抗子承父志。据《吴志·陆抗传》记载，陆抗字幼节，为孙策的外孙。在父亲陆逊去世时仅二十岁。这一年他被孙权任命为建武校尉，接领父兵五千人。

陆抗在军事方面的才干也绝不逊于父亲陆逊。他在吴国建兴元年（252）为奋威将军，后于太平二年（257）为柴桑督，大破攻打寿春的魏将诸葛诞，赏封征北将军。永安二年（259）再拜镇军将军，都督西陵。元兴元年（264），在孙皓即位后封为镇军大将军，并为益州牧。凤皇元年（272）拜都护，并于同二年春，升大司马并领荆州牧。

这样，和父亲陆逊一样成为吴国中心人物的陆抗，竟英年早逝，于凤皇三年（274）秋病重而卒。陆抗死后，长子陆晏子承父业。其后的情形，在《吴志·陆抗传》中这样写道：

> （陆抗，凤皇三年）秋遂卒，子晏嗣。晏及弟景、玄、机、云分领抗兵。晏为裨将军、夷道监。……景字士仁，以尚公主拜骑都尉，封毗陵侯，既领抗兵，拜偏将军、中夏督，澡身好学，著书数十篇。[②]

① （晋）陈寿撰，（宋）裴松之注《三国志》卷十三，台湾中华书局，1965，第5页。
② （晋）陈寿撰，（宋）裴松之注《三国志》卷十三，台湾中华书局，1965，第15页。

陆抗病逝后，陆晏与陆景、陆玄、陆机、陆云五兄弟分领陆抗之兵。特别值得一提的是，陆抗的第二子陆景尤为聪颖好学，多有著书。在这条记载之后的裴松之注中引《文士传》提道：

陆景母张承女，诸葛恪外生。①

如果，陆抗的五子皆为一母同胞的话，陆机的母亲应该也是张承之女。张氏为吴国四姓“朱、张、顾、陆”之一，亦是吴国名门望族。张承的父亲张昭（《吴志》七）是精通《春秋左传》的学者，同时为孙策的长史、抚军郎将，助其创业。后在孙权手下任辅吴将军，为吴国的元老。陆机和其弟陆云均擅长作学问，又都为文章的高手或许就得自张昭遗传。

出身如此显赫的陆机，却在二十岁时遭遇了亡国之痛。吴国的灭亡也意味着陆氏一族的衰亡。在吴国凤皇三年（274）父亲陆抗亡后，分领父兵的陆家五子中，长子陆晏于天纪四年（280），被西晋的龙骧将军王濬的别军所杀。不久次子陆景也遇害了，当时年仅三十一岁。兄长相继毙命，陆机的悲痛不言而喻。在目睹国破家亡，兄长殒命后，陆机和弟弟陆云一同退居故里华亭。关于华亭，《世说新语》尤悔篇注中引用《八王故事》如下：

华亭，吴由拳县郊外墅也，有清泉茂林。吴平后，陆机兄弟共游于此十余年。②

关于他们蛰居的时间，《晋书·本传》中这样写道：

退居旧里，闭门勤学，积有十年。③

另外《文选》卷十七《文赋》注中引臧荣绪《晋书》云：

① （晋）陈寿撰，（宋）裴松之注《三国志》卷十三，台湾中华书局，1965，第5页。

② （南朝宋）刘义庆撰《世说新语》，上海古籍出版社，1982，第467页。

③ （唐）太宗撰《晋书》卷五十四，台湾中华书局，1965，第1页。

退临旧里，与弟云勤学，积十一年。[1]

十年、十一年、十余年，虽然在时间上略有出入，但是约十年时间，陆机陆云兄弟蛰居旧里华亭应该是史实。在此期间，二陆的境遇虽不见于史书，但是《辨亡论》二篇应该就著于此时。在《辨亡论》中，陆机论及吴国兴衰成败乃至亡国的原因。他在上篇中先从汉末董卓之乱，群雄起兵说起，其中首推孙坚为忠义之士。孙坚之后的继承者孙策，得到张昭、周瑜二杰相助，平定了江外之地，却大业未成遇刺身亡。此后后继者孙权，招揽陆逊等众多名士，割据荆吴之地，与魏、蜀对抗，创下了天下三分之势。但是孙权死后，虽有孙亮、孙休、孙皓先后继位，吴国末年，辅佐的老臣都已死去，最终被晋军所灭。在下篇中，陆机再次强调孙权之所以可以将吴国推向昌盛，是因为起用了众多贤臣。而其后吴国之所以走向灭亡，正是缺乏像父亲陆抗那样的良将。陆机对亡国之痛耿耿于怀，同时称颂祖父陆逊、父亲陆抗的功绩，字里行间充满了对失去昔日荣光的悔恨之情。

以上是陆机入洛前的状况，下面再让我们来看一下入洛后陆机的经历。

（二）入洛后的陆机

太康十年（289），来到洛阳的陆机首先拜谒了张华。当时张华为西晋王朝政界、文坛的领袖，礼贤下士，广招人才。张华将与胞弟陆云同时入洛的陆机多次引荐给众位高官。最先起用陆机的是杨骏。当时任太博的杨骏，在永熙元年（290）提拔陆机为祭酒。翌年元康元年（291），杨骏为贾后所杀后，陆机任愍怀太子司马遹的洗马，和其弟陆云共仕太子府。当时，贾后外甥贾谧作为散骑常侍入仕太子府，想必陆机能入太子府应该是得力于张华以及贾谧的推荐。人们推测陆机和贾谧的交往始于此时。不久陆机在元康三年（293）时迁著作郎。陆机、陆云同时名列以贾谧为首的文人集团“二十四友”也是在这个时期。

元康四年（294），陆机和弟弟陆云共同作为吴王司马晏的郎中令离开洛阳，共赴位于淮南的吴王府。本来入洛后的陆机，时时怀恋故土。但是

---

① （南朝梁）萧统编，（唐）李善注《文选》，台北艺文印书馆，1974，第245页。

一旦离开洛阳回到故里，却又感到出仕地方的悲哀。

元康六年（296），陆机作为尚书中兵郎，再次入朝，不久升任殿中郎。后又于元康八年（298）升著作郎。

永康元年（300），赵王司马伦辅政，陆机即被招为其相国参军。司马伦字子彝，为宣帝司马懿的第九子。和贾谧、郭彰等有深交，深为贾后信任。司马伦曾向贾后求录尚书、尚书令之职，但是因张华、裴頠反对未果。因此后来赵王伦废贾后为庶人，并杀了贾谧。而陆机，则在此时因参与诛杀贾谧之功被赐予关内侯的爵位。曾经作为“二十四友”之一出入其聚会的陆机，却不得已参与诛杀贾谧，其内心的苦楚谁人可知。同时这也是象征西晋时代的一件大事。就在前一年（299），陆机曾作为洗马所仕的愍怀太子被贾后废嫡，并于翌年（300）死于贾后派来的宦官之手。同年，作为陆机等南方士人的后盾，时时温暖关怀并帮助他们的张华亦被处决。

永宁元年（301），赵王司马伦，幽禁了惠帝司马衷，亲自称帝。司马伦在这时封陆机为中书郎。而就在赵王伦篡夺帝位仅三个多月后，就在以齐王司马冏为首的诸王之乱中失去帝位而被赐死。当时陆机因在中书省任职，被怀疑在司马伦手下参与编写了九锡文、祠位的诏书，因而获罪，身陷牢笼。面对指控，陆机力争自己是清白的。在《谢平原内史表》（《文选》卷三七）中他这样写道：

> 而横为故齐王冏所见枉陷，诬臣与众人共作禅文，幽执图圄，当为诛始。臣之微诚，不负天地，仓卒之际，虑有逼迫，乃与弟云及散骑侍郎袁瑜、中书侍郎冯熊、尚书右丞崔基、廷尉正顾荣、汝阴太守曹武，思所以获免，阴蒙避回，崎岖自列，片言只字，不关其间，事踪笔迹，皆可推校。①

在此表中，陆机对挽救了自己性命，并提拔自己参与大将军军事的平原内史成都王司马颖表达了深切的谢意。同时，正如文中所述“片言只字，不关其间，事踪笔迹，皆可推校”，陆机力辩，自己并未参与九锡文、祠文的撰写。另外李善注中所引王隐《晋书》中有陆机的《与吴王晏表》，其

① （南朝梁）萧统编，（唐）李善注《文选》，台北艺文印书馆，1974，第535页。

中也同样写道：

> 禅文本草，今见在中书。一字一迹，自可分别。①

曾施予知遇之恩的张华已不在世，在危难当头时，是吴王晏和成都王颖救了陆机。

政治的实权虽然从赵王伦转到齐王冏这边，但是世间的混乱并没有得到平息。对以倒戈赵王伦的功绩为傲，受爵亦不知谦让的齐王冏，陆机曾著《豪士赋》加以讽刺。但是齐王冏却没能理解陆机的讽谏，最终被惠帝之弟、长沙王司马乂所讨伐，时为太安元年（302）。此后，政权的中心由长沙王乂、成都王颖、河间王颙三人所执掌。

此时陆机认为，救己于危难，且为人谦逊的成都王颖定可中兴晋王室，即和弟弟一同投靠了成都王。成都王颖亦上表封陆机为平原内史，陆云为清河内史。

但是长沙王乂、成都王颖、河间王颙的鼎立政权不久就分崩瓦解了。其实这三人都内怀野心，要长期保持力量均衡本来就是不可能的。先是成都王颖和河间王颙共同举兵讨伐了长沙王乂。《晋书》卷四《惠帝纪》中这样写道：

> （太安二年）八月，河间王颙、成都王颖，举兵讨长沙王乂。②

同在《晋书》卷五九《成都王颖传》中有：

> 颖方恣其欲，而惮长沙王乂在内，遂与河间王颙表请诛后父羊玄之、左将军皇甫商等，檄乂使就第。③

此时的王颖任命陆机为后将军、河北大都督，并将北中郎将王粹、冠军将军牵秀等诸军二十余万人置于陆机的麾下。陆机认为，“三世为将，道家所忌，又羁旅入宦，屯居群士之右，而王粹、牵秀等皆有怨心”，所以固

---

① （南朝梁）萧统编，（唐）李善注《文选》，台北艺文印书馆，1974，第535页。

② （唐）太宗撰《晋书》卷四，台湾中华书局，1965，第5页。

③ （唐）太宗撰《晋书》卷四，台湾中华书局，1965，第17页。

辞都督。同时同乡的孙惠也劝陆机将都督之职让给王粹。但是颖不许，陆机最终还是决意受命领军。其弟陆云也深以兄长领兵为傲，作《南征赋》称颂。

就在陆机率领大军出征之时，军旗突然折断。面对不祥之兆，陆机内心隐隐感到不安。离开朝歌的大军，阵鼓声传出数百里之外，直逼河桥，时为太安二年（303）八月。两个月后的十月，陆机大军在鹿苑与长沙王乂狭路相逢，大败，退至七里涧（洛阳以东、谷水一带）。战死的士兵尸骨填满堑沟，水因此而断流。关于这场从朝歌到七里涧的“河桥之役”，《晋书》卷四《惠帝纪》中这样写道：

> （太安二年八月）颖遣其将陆机、牵秀、石超等来逼京师。……冬十月壬寅，帝旋于宫。石超焚缑氏，服御无遗。丁未，破牵秀、范阳王虓于东阳门外。戊申，破陆机于建春门，石超走，斩其大将贾崇等十六人，悬首铜驼街。[①]

另外，《水经注·谷水》注中引《晋后略》中记载如下：

> 成都王颖使吴人陆机为前锋都督，伐京师，轻进，为洛军所乘，大败于鹿苑，人相登蹑，死于堑中及七里涧，涧为之满。[②]

就这样以军旗折断为前兆，陆机的大军一败涂地。因为败军之罪，加之素来怨恨陆机兄弟的孟玖、牵秀等的谗言，陆机在军中遇害，年仅四十三岁。

陆机曾经留下《百年歌》一诗。

［其一］

一十时	十岁时
颜如舜华晔有晖	容颜如木槿花开，光彩照人
体如飘风行如飞	体态如风般轻盈，行走如飞
娈彼孺子相追随。	美丽的少年们结伴玩耍

① （唐）太宗撰《晋书》卷四，台湾中华书局，1965，第5~6页。
② （后魏）郦道元撰《水经注》，台湾商务印书馆，1975，第236页。

终朝出游薄暮归	终日游玩，至晚方归
六情逸豫心无违	心情舒畅，毫无忧虑
清酒将炙奈乐何	清酒加上烤肉，多么的快活
清酒将炙奈乐何	清酒加上烤肉，多么的快活

[其二]

二十时	二十岁时
肤体彩泽人理成	肌肉丰满皮肤润泽，少年初长成
美目淑貌灼有荣	美目淑容，明丽灿烂
被服冠带丽且清	衣冠装束华丽干净
光车骏马游都城	驰骋着雕车与骏马游遍京城
高谈雅步何盈盈	高谈阔步多么潇洒
清酒将炙奈乐何	清酒加上烤肉，多么的快活
清酒将炙奈乐何	清酒加上烤肉，多么的快活

[其三]

三十时	三十岁时
行成名立有令闻	学成名就，声名远播
力可扛鼎志干云	力可扛鼎，壮志凌云
食如漏卮气如熏	食量大如漏斗，气贯长虹
辞家观国综典文	离家参与国政，纵横文章
高冠素带焕翩纷	配高冠着白带，官服华丽
清酒将炙奈乐何	清酒加上烤肉，多么的快活
清酒将炙奈乐何	清酒加上烤肉，多么的快活

[其四]

四十时	四十岁时
体力克壮志方刚	体力强壮，志气方刚
跨州越郡还帝乡	出仕州郡等地，（创业绩）再还京城
出入承明拥大珰	出入皇宫，执掌大权
清酒将炙奈乐何	清酒加上烤肉，多么的快活
清酒将炙奈乐何	清酒加上烤肉，多么的快活

[其五]

五十时	五十岁时
荷旌仗节镇邦家	扛战旗执符节镇守国家
鼓钟嘈囋赵女歌	（凯旋归来时）钟鼓齐鸣美女歌
罗衣綷粲金翠华	绫罗衣裳，翡翠金簪，多么华丽
言笑雅舞相经过	言笑声、曼舞声，喧嚣阵阵
清酒将炙奈乐何	清酒加上烤肉，多么的快活
清酒将炙奈乐何	清酒加上烤肉，多么的快活

[其六]

六十时	六十岁时
年亦耆艾业亦隆	年事已高，功业已成
骖驾四牡入紫宫	乘坐三四匹马的高车出入宫门
轩冕婀那翠云中	佩带高冠如置身在那婀娜的彩云中
子孙昌盛家道丰	子孙繁荣，家道兴盛
清酒将炙奈乐何	清酒加上烤肉，多么的快活
清酒将炙奈乐何	清酒加上烤肉，多么的快活

[其七]

七十时	七十岁时
精爽颇损膂力愆	精力不足体力衰
清水明镜不欲观	每临清水明镜而不愿自视
临乐对酒转无欢	面对音乐美酒却兴致全无
揽形修发独长叹	摸着（衰老的）身躯与 （稀疏的）头发独自长叹

[其八]

八十时	八十岁时
明已损目聪去耳	视力模糊，双耳失聪
前言往行不复纪	先前说的话做的事都不记得了
辞官致禄归桑梓	只好辞官告老还乡
安车驷马入旧里	当四马的高车回到故乡

乐事告终忧事始。	从此快乐时少，忧愁变多

[其九]

九十时	九十岁时
日告耽瘁月告衰	健康一天不如一天，一月不如一月
形体虽是志意非	躯体虽在却力不从心
言多谬误心多悲	说话常常出错，内心时常伤悲
子孙朝拜或问谁	对早晨来跪拜的儿孙竟辨认不清
指景玩日虑安危	指日无多，忧心重重
感念平生泪交挥	感念平生，泪水交流

[其十]

百岁时	百岁时
盈数已登肌内单	寿数已高，骨瘦嶙峋
四支百节还相患	四肢关节相继病痛
目若浊镜口垂涎	眼睛如污浊的镜子，嘴边垂涎
呼吸嚬蹙反侧难	呼吸不畅翻身艰难
茵褥滋味不复安[1]	睡眠饮食都不安心

这首诗不知写于何时。从诗的内容来看也许是他入洛以前写的。

入洛以前在吴国，陆氏一门为吴国四大姓氏“朱、张、顾、陆”之一，为名门望族。陆机和其弟陆云先后入洛是在太康十年（289）前后，当时陆机二十九岁。陆机在太安二年（303）四十三岁时就被害了。因此诗中的《其四·四十时》以后的内容都是出自他的想象。据此判断，此诗应该写于陆机入洛前。

综上所述，正如陆机《上留田行》中

岁华冉冉方除，我思缠绵未纾，感时悼逝凄如。[2]

---

① （晋）陆机：《陆士衡文集》，台湾商务印书馆，1975，第27页。

② 本文第二章所引。

这诗乃陆机寄忧思于古辞，悲叹自己远离故乡，命运多舛。

三　关于谢灵运的《上留田行》

下面再让我们来看谢灵运的《上留田行》。

上留田行

薄游出彼东道。上留田。
薄游出彼东道。上留田。
循听一何矗矗。上留田。
澄川一何皎皎。上留田。
悠哉逖遏矣征夫。上留田。
悠哉逖矣征夫。上留田。
两服上阪电游。上留田。
舫舟下游飚驱。上留田。
此别既久无适。上留田。
此别既久无适。上留田。
寸心系在万里。上留田。
尺素遵此千夕。上留田。
秋冬迭相去就。上留田。
秋冬迭相去就。上留田。
素雪纷纷鹤委。上留田。
清风飚飚入袖。上留田。
岁云暮矣增忧。上留田。
岁云暮矣增忧。上留田。
诚知运来讵抑。上留田。
熟视年往莫留。上留田。①

为薄禄而宦游，踏上通往东方的道路。上留田。
为薄禄而宦游，踏上通往东方的道路。上留田。

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第584页。

听从命运安排，前途却如此艰难险阻。上留田。
清澈的大河泛起白色浪花，波光粼粼。上留田。
路途是多么的遥远啊，行旅之人。上留田。
路途是多么的遥远啊，行旅之人。上留田。
驰骋骏马如闪电般登上山坡。上留田。
乘坐船只如风过般滑落下游。上留田。
阔别已久，世事难如意啊。上留田。
阔别已久，世事难如意啊。上留田。
我的寸心远系在万里之外。上留田。
书信中缀满我的无数夜晚。上留田。
秋去冬来，冬亦逝。上留田。
秋去冬来，冬亦逝。上留田。
白雪纷飞若鹤来。上留田。
清风飕飕入衣袖。上留田。
岁时将尽啊，徒伤悲。上留田。
岁时将尽啊，徒伤悲。上留田。
终于知晓运气来去岂能控制。上留田。
眼看着岁月流逝不能挽留啊。上留田。

森野繁夫先生曾对谢灵运的《上留田行》这样剖析道①（以下为笔者拙译）：

这首诗的内容与陆机所作的那些“人在他乡，怀才不遇，感叹岁月空逝”的诗歌大致相同。但是所表达的内容更为具体。可能诗中所述的就是谢灵运自己某个时期的真实状况。即，谢灵运三十八岁时于少帝景平元年（423）辞去永嘉太守蛰居始宁后，于四十二岁，文帝元嘉三年（426）再次被征为秘书监乃至侍中的时期。《宋书·谢灵运传》记载了当时的情形。

太祖（文帝）登基为帝后诛杀权臣徐羡之等人，随后调任谢灵运为秘书监，但两次召见，谢灵运都没理睬。文帝即派光禄大夫范泰写信给谢灵

① 参见森野论文：（日）森野繁夫，《謝霊運の楽府（上）——「上留田行」を中心に》，《中国学论集》第9号，广岛：中国文学研究会，1994，第1~12页。

运称赏他，他才应召就任。皇帝叫他整理秘书省的图书，补增遗漏的地方，又因为有晋氏一代没有一本完整的史书，所以叫谢灵运写一本《晋书》，他写出粗略提纲，但这书终究没有写成。不久，谢灵运又升任侍中，每天早晚被召见，很得文帝的宠爱。谢灵运的文章书法都独步当时，他每次作诗，都亲笔抄录，文帝称他的文章和墨迹为二宝。既然自己是名人，谢灵运觉得自己应该参与朝政，开始被召见时，便这样自许，但召见之后，文帝只把他当成一介文人而已。每次和文帝在一起喝酒时，文帝不过让他谈论诗文而已。王昙首、王华、殷景仁等人，名声爵位一直在他之下，却同时被宠待，谢灵运心中不满，往往推说自己有病而不上朝，只管修筑池塘、种植花树、移栽修竹、摆弄香草而已，并使唤为国家服劳役的人，简直无休无止。他出城游玩，有时一天走一百六七十里，往往十数天不回来，既不上书请示，也不请假。皇帝不想伤害大臣，暗示他主动辞官。谢灵运于是上表陈述自己有病，皇帝就让他休假回家乡休养了。

就这样谢灵运在京中度过了两年郁郁不得志的生活后于元嘉五年三月辞官回到始宁。谢灵运的这一时期可见于他的《上留田行》。

> 薄游出彼东道。上留田。
> 薄游出彼东道。上留田。
> 循听一何矗矗。上留田。
> 澄川一何皎皎。上留田。

最初四句大概描写了谢灵运应招赴京出行时的情景。“东道”是通往东方的道路，虽然这与从会稽始宁到京师的方向不同，但是可以看作文辞修饰。“循听”来自《易经》的需卦，“顺从命运的安排奔赴京城，但是前途何其坎坷”，虽然谢灵运认命入京，但是对日后人在京城不如意的生活却早有预感。“澄川一何皎皎”象征着谢灵运清明的心志，豁达面对命运的决心。

⑤~⑧四句：

> 悠哉逖矣征夫。上留田。
> 悠哉逖矣征夫。上留田。
> 两服上阪电游。上留田。

舫舟下游飏驱。上留田。

概是途中的行程。
⑨~⑫四句：

此别既久无适。上留田。
此别既久无适。上留田。
寸心系在万里。上留田。
尺素遵此千夕。上留田。

是指他在京城过着仕途不如意的生活。谢灵运在京城从元嘉三年春（四十二岁）到五年春过了大约两年时间。文中的“千夕”虽言过其实，但作为诗词也不为过。
再下面就是⑬~⑯四句：

秋冬迭相去就。上留田。
秋冬迭相去就。上留田。
素雪纷纷鹤委。上留田。
清风飚飚入袖。上留田。

这大概写的是他在京师度过的无为岁月。
而最终四句，⑰~⑳：

岁云暮矣增忧。上留田。
岁云暮矣增忧。上留田。
诚知运来讵抑。上留田。
熟视年往莫留。上留田。

是他了然命运非人力所能主宰，而只有眼睁睁地看着岁月流逝后的无奈与感慨。

以上正如森野先生分析的那样，谢灵运的《上留田行》描写的是他赴京后在京城两年抑郁的仕官生活。同时，也可以说这首乐府是基于陆机

《上留田行》的同题诗作。如前所述，陆机的《上留田行》，感叹了人在他乡，命运多舛，岁月空过。直抒胸臆。而谢灵运，通过细腻具体地描写真实经历，来抒发感情。这应该是谢灵运继承乐府的最大特色。

四　结语

以上笔者以乐府诗《上留田行》为例，通过比较魏文帝、西晋的陆机、刘宋的谢灵运的相关诗作，解读了三位诗人寄托在诗中的幽思，并且阐明了三部作品相互影响的关系。即，魏文帝沿用古题《上留田行》感慨世间贫富不公，一切天命主宰，无可奈何。而陆机则将他入洛后于他乡不如意的遭遇，以及对岁月空过的感慨寄托于讽咏兄弟不和的《上留田行》，开拓了乐府新章。其后，谢灵运将自身遭遇与陆机相重叠，通过细致的写实，抒发幽思。通过这一同题作品，我们可以看到三位作者之间存在明显的相互继承的关系，同时这三篇作品的确又各不相同，可以说正是三位作者将各自的亲身体验融进文学创作中，才使乐府诗的文体得以推进。今后，笔者将继续通过分析这样的同题诗作，一方面寄以阐明赵敏俐先生所指出的诗歌在时间长河中先后继承的关系，另一方面通过比较来总结诗人的特色。

日著《中国文学史》(1897~1949)中的“汉乐府”述评

刘万川　曹向华

(河北师范大学文学院，石家庄，050024)

(河北科技大学文法学院，石家庄，050018)

摘　要： 自1897年日本学者古城贞吉写作《中国文学史》开始，至1949年，这期间有笹川种郎、中根淑、高濑武次郎、久保得二、儿岛献吉郎、松平康国、盐谷温、西泽道宽、水野平次、青木正儿、长泽规矩也和内田泉之助等人所著十余部文学史，其中对汉乐府书写角度各异，文采不同，水平参差。大体对汉乐府描写多着眼于与音乐之关系和与古诗发展之异途两方面，基本史料源自《汉书·礼乐志》。

关键词： 日本　《中国文学史》　汉乐府

作者简介： 刘万川（1977~），男，河北滦南人，河北师范大学文学院副教授，主要从事唐代文史研究。曹向华（1977~），女，河北黄骅人，河北科技大学文法学院讲师，主要从事海外汉学研究。

日本的汉学研究一般认为在1867年起步，所涵盖内容广泛。1882年，末松谦澄《中国古文学略史》[①] 是世界上题名“中国文学史”的第一部论著，虽然属于先秦断代论著，却引发了日本学者对中国文学史的写作兴趣。1897年，古城贞吉写作《中国文学史》，这是世界上第一部系统的中国文学史。直至2018年，百余年间日本学者所著《中国文学史》有近80部，其中极少数有中文译本。邻壁之光堪借照，介绍并审视日著《中国文

① 由于时代原因，日著早期中国文学史多称为《支那文学史》，本文一律改“支那”为“中国”。

学史》，对于了解早期日本学者的中国文学研究成果，及其与中国学者的相互促进，有相当意义。

汉代乐府诗是中国文学史上的重要章节。在日本汉学研究中，如何对待这一段文学的发展，既体现出日本学者对汉代乐府的研究状况，也说明在日本汉学研究中对汉代乐府的基本认识和研究定位。如同前野直彬在其《中国文学史》序中所说："为了了解自己所知道的文学家或者文学作品在文学史上所占的地位，往往要花费很大的精力"，这是作者写作中国文学史的原因。所以作者认为文学史的使命是："一个是正确地记述文学发展的轨迹；另一个是无所遗漏地网罗历代著名的作家和作品。"[①] 本文将以时间为序，从1897~1949年对日本学者所著《中国文学史》中的汉乐府书写情况进行述评。1949年之后部分，另撰他文予以说明。

一

（一）古城贞吉《中国文学史》（富山房，1897）

古城贞吉曾经就职于中国的商务印书馆，与张元济、郭沫若有交往。根据宇野哲人所撰古城贞吉之墓志铭，《中国文学史》并非在广泛接触中国后的产物，也不是其在东洋大学任教的讲义。而是在第一高等学校中闭门读书的产物。其文学史编纂的目的在于客观地认识日本古典与中国的关系，如作者在序中说：此古国自有此古国之文字文章，为一种固有的文学姿态，也必要有一种记述。

古城贞吉认为：汉代韵文有诗与辞赋两大类别。诗歌又分为古体诗和乐府体，此三者都出自六义之旨。诗乐的起源在"诗三百"。"诗三百"的诗歌，即是上古的乐府，那时虽然未有乐府的名称，但也是以管弦伴奏的古代乐章。秦时，古制被摧毁，乐亡谱失，但乐器、旋律得以保存。汉代得天下后，祭祀天地宗庙，演奏音乐，沿用传统。这符合其一贯对中国文学发展流变的认知逻辑，也就是总论中所说，要历史地叙述中国文学之际，必须先溯其上古，一瞥其当时之世态，方可探讨其起

① 〔日〕前野直彬：《中国文学史》，骆玉明、贺圣遂等译，复旦大学出版社，2012，第1页。

源和发达的趋势。

古城贞吉对乐府的论述强调其与古诗的比较对应关系，提出汉武帝时期，开始设立乐府，命令李延年为协律都尉，司马相如等数十人写作诗赋。乐府得名源自其功能，即议论律吕、调和八音。从此，诗和乐开始区分，其一以节奏为主，其二以讽咏为主。作者引胡应麟《诗薮》说明诗与乐府的分途，又引沈德潜《说诗晬语》说明乐府内部分类。

论著介绍乐府在后世流传中，其题目名为歌、行、吟、操、辞、曲等，说明其本自乐府，后世的篇章用来酬唱，或者根据题目中的意义名篇，诗乐的题目变得混淆不清，格调随之改变，乐府音节也逐渐消失。乐府歌谣的创作在汉魏流行，六朝的写作虽然也较兴盛，但也不免接近尾声。

该书又分类解说具体诗歌，其中相和歌所占篇幅最大。包括：《江南曲》古辞中“江南可采莲”等句说明芳晨丽景嬉戏时的美好，但梁简文帝的“桂楫晚应旋”却是游戏之作，且怀疑《采菱曲》等也由此而出。又举《长歌行》，古词中“青青园中葵”等句意在表达荣华不久，如此时不努力，老大后则会悲伤。接着介绍了《薤露歌》与田横、《平陵东》与翟义、《陌上桑》中的罗敷、《秋胡行》中的秋胡等诗歌本事故事。其他，提出《殿前生桂树》是古乐府的鞞舞歌，宴飨之际使用；《淮南王篇》是乐府的拂舞歌，是淮南王刘安服食以求仙，随方士而去不知所踪，淮南小山作此歌表示思念；《白纻歌》产生在吴地，本是吴国的舞蹈，梁武帝时的沈约改其词为四时歌，称诵舞者之美。作者又解释“铙歌”，铙如铃，持柄而摇。汉乐中属于黄门鼓吹，天子宴乐群臣时所用。短箫铙歌是鼓吹中的一章，属于军乐，十八曲中文字错误很多，原因为乐人自身相传，意义难解。此外还有清商、横吹等曲，《郊祀歌十九首》《练时日》《天马来》等乐名，是武帝在甘泉祭祀太乙确立郊祀之礼，在汾阴祭祀后土时，以李延年为协律都尉，司马相如等数十人作诗赋，调和律吕八音，作十九章歌曲。正月上辛，以童男、童女歌之。作者提出：汉代创作的乐章中，必然有当时创作的理由，但现在读其文辞已经很难理解。

综合而言，作为首部中国文学通史，能够在乐府部分的解说中涉及时代、分类、与古诗关系，及对乐府主要篇章的解说，基本确立了后世乐府研究的主要关注领域和研究类别。如井上哲次郎的序中所说，可谓此种研

究上之陈胜吴广。

（二）笹川种郎《中国文学史》（博文堂，1898）

作者在明治大学、东洋大学任教时，教授历史、美术批评和小说，这是他的《中国小说戏曲小史》之后的著作，但引用作品较多，叙事和理论较少。

作者注重时代背景的介绍，称武帝为一代英主，君临天下，较前代创造了更为丰富的物产，也有了更为广大的土地，汉代的兴盛到达了顶峰。汉武帝喜爱文学，厚待文人，所以司马迁、司马相如、董仲舒和枚乘的出现并非偶然。

在历史的溯源中，论及乐府，称乐府和诗一样，也是协乐演唱。所谓乐，是圣人感知天地神明以安万民之用。雅颂衰落后，存留的是淫乱之声。乐官师瞽抱着他们的乐器投奔诸侯或者漂泊海上。汉初乐工有鲁国制氏。高祖时叔孙通按照秦国的乐人制作了宗庙乐。高祖喜欢楚声，所以有《房中祠乐》（《安世房中歌》），后人认为接近雅乐，有古奥中和之音。

关于乐府的设置，作者指出：开始设置乐府实际是在汉武帝，也就是确定郊祀礼，在甘泉宫祭祀太一、在汾阴泽中祭祀后土时，才确立的乐府，当时采集诗歌夜诵之，赵代秦楚之讴。李延年为协律都尉，司马相如等数十人创造诗赋，协调律吕八音，作十九章，在正月上辛时甘泉寰丘使用。乐府是宗庙郊祀礼中施用，诗歌崇尚节奏，易于听闻。

书中评析文化之南北之别，北方人群中产生了“三百五篇”；房中祠乐是楚声，乐府是当时赋家创作，是南方文学的辞赋和诗的音乐化。并且评价《郊祀十九章》的特点是“煅意刻酷，炼字神奇”。又引《文章辨体》中徐桢卿《谈艺录》之语总结，认为郊祀歌等乐府各体带来了五言诗的兴盛。

论著中有大量引诗，包括《日出入》《天门》《古乐府四首》《饮马长城窟行》《君子行》《伤歌行》《长歌行》《怨歌行》《四愁诗》，还称《为焦仲卿妻作》为中国珍贵的第一长诗，全文引用。

（三）中根淑《中国文学史要》（金港堂，1900）

作者是汉学家也是历史学家，但文学类研究成果不多，论著较一般文学史精粹简练。

作者提出：五言诗和乐府的出现，如古人所说，风雅颂亡后，一变为离骚，再变为前汉五言诗，三变为歌行杂体，这是诗歌的演化规律。仔细考察，五言诗不是从风雅颂中直接产生，虽然只是缺少一个字，但吟诵口气并不相同。来自项羽“拔山歌”、高祖“大风歌”，是离骚的余响。武帝时期的《瓠子歌》《秋风辞》与此是同一源头，与五言诗是完全相同的节奏。五言诗最早据说在武帝时出现，苏武出使匈奴被扣留的十九年后，临别与好友李陵的唱和诗。在此之前卓文君的《白头吟》应该是苏武离开大汉时所作。

相比其他的论著，中根淑论述乐府的部分较少，提出乐府是掌管音乐的官府，其演奏的音乐有《房中乐》，而《房中乐》是歌颂元帝后妃之德。汉武帝委任李延年为协律都尉，司马相如写作歌辞，其古雅风格在后世被效法，大体使用骚体，与雅乐不同。同时引诗《郊祀歌》《短箫铙歌·战城南》两首。

（四）高濑武次郎《中国文学史》（哲学馆，1905）

作者一直在东京帝国大学学习和工作，1912 年曾经到中国留学。其《中国文学史》是在 1905 年担任助教授时的作品，此时并未到过中国。

作者认为汉代的辞赋为时代主体文学，其后才是古诗和乐府，三种文体都源于“诗三百篇”。作者溯源，提出乐府之名从汉代兴起。虽然“诗三百篇”都可以施之于管弦，但后世的乐歌所伴奏的古乐逐渐衰落。虽有赋诗之风，但也只是用两三句委婉地表达自己的意思，春秋之后在宴会中多见。到秦始皇废除古制，古乐全部消亡，乐府也就消亡了。

关于汉代乐府机构设置。作者回溯乐工鲁人制氏造雅乐，只有制氏在太乐宫能记录铿锵鼓舞并说明其意义。高祖时的叔孙通依秦代乐人制宗庙乐。高祖的唐山夫人作《房中祠乐》，乐歌十七章保存至今。孝惠帝乐府令夏侯宽以箫管作安世乐。高祖过沛时曾经作歌“大风起兮云飞扬”。孝惠帝时至沛宫造原庙祭祀四时，沛中儿童一百二十人吹奏相和。文景二帝时乐府扩充，人数增加，到武帝定郊祀礼，祭祀太一于甘泉，祭祀后土于汾阴方丘，开始确立乐府，恢复古代采择百姓歌谣的传统，以李延年为协律都尉，司马相如等数十人作诗赋，议论律吕。正月上辛，在甘泉祭祀太一，从黄昏到天明，七十名童男、童女一起歌唱，春天歌青阳，夏天歌朱明，秋天歌西颢，冬天歌玄冥，《郊祀歌》十九章至今流传。乐府演唱的

诗歌后世转称乐府。论著对汉代的乐府机构变迁资料掌握较为全面，梳理较为清晰。

作者又专门讨论乐府和古诗的区别。引胡应麟《诗薮》说明诗与乐府的区别，并进一步概括：两者中一种主要在节奏，另一种主要在讽咏。认为乐府血缘关系在楚声。他提出乐府是司马相如等新手创作，故而带楚声，接近《九歌》《九章》，其标准与古代雅颂不同。唐山夫人的十七章也是楚声，但仿效雅颂。作者引《中庸衍义》中刘安世语，说《房中乐》十七章有古风，引杨慎《升庵诗话》认为《房中乐》歌可以承继《关雎》；又引王士祯《艺苑卮言》，评论“十七章”和“十九章”实际不能同雅颂相比。这里不再单纯地引述史料，开始具备研究探讨性质。

在诗歌分析上，作者未有明确对乐府的分类意识。提出：其中《安世房中歌》十七章和《郊祀歌》十九章都保存在《汉书·礼乐志》。作者认为第三章《青阳》字句富丽，推断是汉代所作，不是以骨力雅健、高古简劲著称的三代可比，且其称诵德业，二者差异较大。后世乐府以汉代为鼻祖，题目叫歌、行、吟、曲等，一如汉代诗题。论著据《古诗笺》中所引姜夔《诗说》，以说明各类诗的差异；又据吴兢的《乐府古题要解》（津逮秘书本）中的解题，说明《江南曲》《薤露歌》等诗作；特别提出前汉女诗人写作的乐府，如卓文君的《白头吟》、班婕妤的《怨歌行》等，且对后者本事详细说明。

总体上，作者较宏观地对汉乐府进行了审视，但缺乏内在的诗歌内部分析。

（五）久保得二《中国文学史》（早稻田大学，1910）

作者号天随，是著名历史学家，著书极多。他曾经营《新文艺》杂志，在1905年担任法政大学讲师，《中国文学史》出版于1910年，推测为此时授课的著作。这本书极具文学性，语言上不同于多数学者的客观描述。

作者首先说明《诗经》中收录的三百篇都可以施之音乐。举历史上的例子介绍《诗经》可以看施政得失。赋诗言志，是诗歌慢慢与音乐的隔离，南方的辞赋就是在这一趋势中发生，屈宋的作品可以为主要代表。论著引胡应麟《诗薮》，推导出音乐之外普通诗歌的独立，作者形容乐诗的消亡如同蔓草枯萎，秦的古制被破坏，乐亡谱失，律吕不能协调，仅有寿

人之乐和五行之舞。汉代伊始，鲁人制氏，在大乐官能记载铿锵鼓舞。之后，高祖时的叔孙通因是秦代乐人，制定了宗庙的乐章，但现在已经不能判定此事。十二年，高祖讨伐英布，过沛，风起作诗，命儿童歌之，就是三侯之章。此为汉代乐章制作之滥觞。当时的后宫唐山夫人，奉皇帝之名做《房中歌》十七章，当未尝谱曲，惠帝二年，夏侯宽成为乐府令，协调音律，准备箫管，改编《安世乐》，从此，乐府作为官员的名字开始出现。在《西京杂记》中，戚夫人有出塞、入寒、忘归之曲，但词已经不可知，应是文景期间，增改旧乐。论著叙述极其详尽，在日著中国文学史中少见。

论著介绍武帝设乐府，逻辑清晰，条理分明。先说明武帝内治外功都取得了成功，物质极大丰富，文运兴起。讴歌之声满耳，又起郊祀礼、定新乐，所以有必要确定新的乐章。因此，重新设立乐府，当时的音乐家李延年担任协律都尉，集合赵、代之音和齐、楚之气，采集天下的诗歌诵读，同时举荐当时著名文士司马相如等数十人制作歌诗，论证律吕，调和八音。乐府，在当时的意义就是乐章。再说明当时乐府作为官府的职责有二：首先是采集诗歌入律，其次制作歌辞依声。前者职责是李延年的专任，与周代采诗相似，且此时五言古诗已经作为平民文学的新诗体出现。后者职责，指司马相如承担着制作合适的词章以适应古代流传的曲谱。《郊祀歌》十九章，实际出自其手。其中青阳、朱明、西皞、玄冥四章题下署名邹子乐，为作者的名字，《惟太一》《天地》是匡衡所作，其他都是司马相如一人所作。这些提法尚缺乏更多证据，但也体现了个人学术判断。

作者判断乐府辞章，认为从断句角度接近楚辞，《安世郊祀》与《诗经》中的雅颂大异其趣，因此判断南方楚辞之音和北方雅颂之礼，一言以蔽之，就是南赋北诗融合的结果。因为制定乐章，音调的低、昂产生的节奏，修辞的辞藻和音乐的节奏往往抵牾，调和依声制词，很难自我检束。繁音促节想要神理完备和诗体完整，句法的参差错落尤为必要，因此自由的长短句杂言形式出现。此时，古诗和乐府开始分开发展，它们的发生和用途均不同。

著作中不乏精彩的段落，如：古诗和乐府的区别不单在辞章上，还有音节上。刘勰引大舜语："诗言志，歌永言，声依永，律和声。"十二个字的分析，前六个字是诗的注脚，后六个字是乐府的注脚，是很合适的。也

有人说古诗主要针对眼睛，乐府主要针对耳朵，所以古诗如同小说，乐府如同净琉璃，很入神的比喻，毫厘不差，说明了不同体裁的优点和差异。这个时代的诗歌是自我的，按照自己的境遇直抒胸臆，感情付诸文字，排解愤懑。但乐府主要是让听者感动，如同古诗崇尚文字的纯粹，乐府则有一种天真烂漫的趣味，洋溢出疏野质朴。对此，作者选择乐府古辞中的《西门行》和十九首中的《生年不满百》进行了比较。

对于后世乐府诗的发展，作者提出：汉代乐府题目在后世的拟作，一直没有断绝。魏晋之后，除特别为郊祀使用制作外，其他名字虽是乐府，但不必施之于音乐，当时文士也只有少数人熟悉音律。唐人之作，越来越离开题意，上乘之作在讽咏时事时还会有一些牵合过去的新意，会追求音乐美，所以拟古的时候会在乎是否谐和音律，比如李白作品。其他杜甫和白居易等讽咏时事以待采诗者，也称为乐府。作者引冯钝吟之语说明，唐人绝句也叫乐府，但所谓乐府却有特别的条件，普通绝句不是乐府，乐府依然有乐章的意义，只限于与朝仪、军旅等相关的内容。宋代的词、金的北曲、元的南曲也是如此。到明代，乐府意义再次发生变化，甚至暧昧了很多。

按照冯钝吟之语，作者列举七类乐府，包括、协乐所制诗歌、入乐诗歌、依古曲所作诗、自制新曲、拟古、古题衍生、杜甫的新题乐府。在此基础上作者总结明代李西涯的乐府应该是第八类：咏史乐府。所以原始乐府只有两种，其他六种都是衍生产物。

说久保得二以研究而非介绍的方法对汉代乐府，从南北文化视角、从与音乐关系角度进行阐释，体现了当时乐府研究的学术性，也代表了这一时期日著文学史的较高水平。

（六）儿岛献吉郎《中国文学史纲》（富山房，1912）《中国文学概论》（京文社，1928）

作者是帝国大学教授，对于中国古代文学用力很深，有《中国文学史》、《中国大文学史（古代编）》、《中国文学史纲》（以下简称《史纲》）、《中国文学概论》（以下简称《概论》）等系列论著，今以后二者进行说明。

《史纲》没有设置乐府的章节。在“武帝时代的文学全盛”部分提出：武帝时设立乐府，李延年和司马相如数十人按照音律写作歌章，是后世乐府之祖。非常简要，未有更多说明。在其意识中，乐府重要程度与重要文

人抑或古诗十九首均有一定差距。

《概论》是一部稍显理论化的著作，将各类文学样式分为内容和形式两方面归纳论述。在零散的介绍中，涉及了不少汉乐府作品。内容方面，称《鼓吹铙歌》十八曲为积极的征战文学；《薤露诗》《蒿里曲》为“死”的文学，用于送葬的时候；《妇病行》是“病”的文学，濒死的病妇，忧虑遗儿在自己去世后被虐待，故嘱托丈夫。与其说是疾病本身，不如说是写人生之苦。古乐府中以美人为对象的是《陌上桑》和《羽林郎》，描写女子装饰之美的有《陌上桑》《羽林郎》《古诗为焦仲卿作》。形式方面，三言诗中有汉《安世房中歌》和《郊祀歌》中的《练时日》《太一贶》《天马徕》。作者专门指出乐府难以理解的原因，乐府原来是诗人所作，但后来传播在伶人之口，所以不能理解意义。后世由口头传于文字，依音拟字，不顾文字当否，所以产生谬误，难以理解。长短句的流行起源，以《诗经》为祖，唐山夫人《安世房中歌》混用四言、七言、三言，是为宗。

（七）松平康国《中国文学史谈》（早稻田大学，1913）

作者为早稻田大学教授，在乐府部分作者自称叙述乐府梗概。

引《文体明辨》说明歌、行、歌行等区分，认为其内部相通，诗歌题目虽有区别，但很容易混淆。乐府古题在后世多被袭用，如《白纻歌》《陌上桑》《江南曲》《薤露歌》《长歌行》，还有铙歌里的《上之回》《战城南》《巫山高》《将进酒》。作者专门介绍了蔡邕《饮马长城窟行》和《孔雀东南飞》全文，并解释了诗歌大意。

似乎作者对汉乐府并不熟悉，对乐府论述浅尝辄止，且作品翻译占据了较大篇幅。

（八）盐谷温《中国文学概论讲话》（日本雄辩会，1919）

作者是东京帝国大学教授，擅长明清小说戏曲，但所作文学史，颇见功力，对乐府的阐述最为详尽。

开篇乐府之音乐溯源，征引丰富，思路开阔。作者提出：乐府是乐章，《文心雕龙》中所谓“诗为乐心，声为乐体”，即与《舜典》中的“诗言志，歌永言”同义。从诗歌起源说起，诗歌发展离不开音乐，两者有密切关系。中国音乐最古老的是《文献雕龙》（乐府篇）中记载的“钧天九奏”和“葛天八阙”。前者出自《史记》，后者出自《吕氏春秋》。钧

天是天上的舞乐，葛天之乐是三人操牛尾投足以歌八阙。乐章中的歌、乐、舞都不可分离。其他黄帝曰《咸池》，帝喾曰《六英》，这些古乐不可尽信。皇帝的乐师伶伦取昆仑山之竹，制定十二律，大舜命夔典乐，协调八音，自己作歌作曲。孔子称赞舜乐为尽美（《论语·八佾》）。从唐虞三代起，音乐愈发兴盛。而《诗经》实际上是上代的诗集，也同样是乐章。诗的分类，风是诸国的音乐，雅是朝廷的音乐，颂是宗庙的音乐，都可以伴丝竹歌唱。《左传》襄公二十九年，记载了吴公子季札游鲁，听到十五国乐可以评说各国国势，说明春秋时期，可以歌唱的乐谱依然流传。《左传》中还记载当时流行的诸侯大夫在聘问宴飨时赋古诗中的章句表达自己的志向。当时既然能口诵，就可以想象风诗的流行状态。其后周王室消亡，进入战国，兵马倥偬之际，鼙鼓之声压过弦歌之声，诗亡乐废。战国中叶，楚辞新体诗在南方兴起。楚国在荆蛮之地，文化落后于中原地区，所以此时《诗经》中心向楚风中心转移。屈原、宋玉等出现，楚国文学开始萌芽。屈原的二十五篇作品中，《离骚》《九章》是吟咏志向、不能歌唱，《九歌》是在祭祀时用的歌词，按乐律歌唱。根据王逸的楚辞注中九歌的说明，与“诗言志，歌永言”一致，诗乐逐渐分离，《诗薮》也有近似记载。

汉初楚声兴盛，论著也引述大量史实说明。作者说，汉兴之后，乐家制氏世代为太乐之官，叔孙通是秦之乐人，制作了新的宗庙之乐，但不知为何北方古诗没有流传。汉高祖起于丰沛，本来是楚人，爱好楚声，作《大风歌》。《史记》中记载酒酣之时，高祖击筑自为歌诗，令儿童和之，高祖起舞。《大风歌》气象雄大，项王的《垓下歌》悲壮慷慨，二者并称。跟从高祖起义的汉代功臣多是楚人，当时汉初楚声非常流行，武帝的《秋风辞》和《瓠子歌》，乌孙公主的《悲愁歌》等都是学习楚辞。惠帝之时，夏侯宽等乐官管理乐律，专门学习旧乐，并进行增改。

关于乐府的设置和发展，作者提出：武帝时，汉兴百年，征服蛮夷，威加海外，内部渐渐整备各种制度，出现太平盛世，骄奢淫逸出现，在意声色，新设置乐府（即“音乐取调所”），从广阔的齐、楚、赵、代等地采集歌谣，任用李延年为协律都尉，推举司马相如等数十人作歌章，论律吕，协乐律，鼓吹洋洋而起，实是昌代盛事。并且，武帝讨厌雅乐而喜好新声，延年承圣意，以曼声协律，相如等制作骚体以歌之，竞夸新奇艳丽，这种音乐不是旧乐的恢复，典雅优美之风渐失。作者又以李延年诗歌

本事说明个案，之后提出：诗和乐府是两种，诗是单纯吟咏，乐府作为歌曲而流行。当时汉代国威到达四方的结果，是和西域的交流日益频繁，进而西方胡乐传入中国本土。东汉以后，随着佛教传播和一起来的外国乐律越来越多，经过六朝到隋唐，胡乐依旧非常流行。

在乐府分类方面，论著征引了大量资料。东汉明帝将音乐分为四品，即太子乐，郊庙上陵之用；雅颂乐，辟庸飨射之用；黄门鼓吹乐，天子宴群臣之用；短箫铙歌乐，军中之用。这是根据当时的用途所分。《文体明辨》中将乐府分为九类：祭祀，郊庙之用；王礼，大朝会的仪式之用；鼓吹，公众宴会之用及军乐之属；乐舞，舞之用；琴曲，琴之用；相和，相和歌中民间俚谣居多；清商，一名清乐，九代遗声，江南吴歌，荆楚西曲之属；杂曲，古歌谣之类；新曲，唐人新作。郭茂倩《乐府诗集》分为十二类，大体与前者一致。作者总结，从魏晋到南朝，乐府日益流行，呈现出新声日益繁盛的盛况。到唐代，近体律诗确定，唐人有了歌唱的专门的绝句。汉魏六朝古乐府的歌唱方法逐渐衰落。但诗人取古乐府题目，按照长短句写作。所谓拟乐府，实际不能歌唱。最终乐府不全是古诗，后来杨铁崖、尤西堂的咏史乐府都是此类。日本国山阳的日本乐府也是对此的学习。

乐府的命题种类有：歌（《挟瑟歌》《襄阳歌》）、行（《君子行》《兵车行》）、歌行（《短歌行》《燕歌行》）、引（《箜篌引》《丹青引》）、曲（《乌栖曲》《明妃曲》）、吟（《梁父吟》《古长城吟》）等名称，甚至有其中没有的（《折杨柳》《将进酒》《行路难》）等，歌和行题目常合用，体制上存在差异。且提到在《文体明辨》中有详细说明。

乐府的体式上有三言、四言、五言、六言、七言、杂言等诸体。二诗的不同点，主要在声调，其中妙处在长短错杂句子的使用。作者以《古诗十九首》（生年不满百）和乐府《西门行》比较，后者句子前后分裂，长短错杂，极尽节奏之妙，在《乐府诗集》中属于相和歌辞瑟调曲。以“鞭声肃肃”的绝句和日本乐府中的筑摩川对照体制的区别，可以看到后来绝句和填词之间关系相同的地方。之后征引数篇作品，分析了诗中散声、送声和曲之类的使用。

论著还引用汉铙歌中的《上邪》《有所思》《临高台》《薤露歌》《蒿里曲》《江南》，清商曲辞中的梁武帝《采莲曲》和昭明太子和作及《杨叛儿》，认为这些代表了汉乐府的主要成就。作者以日本古代诗歌为比较

对象，进行说明。其中《上邪》《有所思》都是汉代铙歌即军乐所属。本意是借男女关系表述君臣之意。《上邪》的词语可以直接联想到镰仓右大臣源实朝的“山脉断裂，海水干涸，我依然爱你”的名句。若摆脱学究的解释，进行阅读，不过是两性相思的歌曲。这首诗作为军乐是不合适，是为宽慰军旅生活的寂寞，拿俗曲逗乐，好像日本军队中《春雨》《カッポレ》等曲子。

对于乐府的句式，作者从音乐角度进行了分析。五言是汉魏六朝诗歌的正体，乐府主要是歌唱，未必限制于五言。五言字句整齐却单调，为了活泼的抑扬缓急的曲调，乐府使用不齐的长短句。如《临高台》中的“收中吾”和《有所思》中的“妃呼豨”，都是散声，也是以余声用在句子中，没有特定意味。因为是后世填词，所以有这种现象。相和曲是众人相和演唱的歌曲。《薤露歌》《蒿里曲》本来是田横的门客自杀后悲伤所作悲歌，武帝时的李延年分为二曲，《薤露歌》给王公贵人送葬，《蒿里曲》给士庶送葬，都是下葬灵柩的挽歌，挽歌是悲挽灵车合唱的。如《江南曲》是一个人唱上三句，众人相和“鱼戏莲叶东”以下的四句。梁武帝和昭明太子的《江南弄采莲曲》中的和曲，不过是此遗声。《杨叛儿》和“子夜体”的短诗是送声。送声是曲子的结尾附着歌，如“西乌夜飞”和送声一样。乐府的歌唱方法凝聚了各种积累的功夫。

（九）西泽道宽《中国文学史概说》（同文社，1928）

乐府部分中，作者基本按照溯源、设立、衰落顺序论述。

作者首先开宗明义，以《文体明辨》中所谓“按乐府者，乐官肄习之乐章也”立论，从音乐角度说明，乐府是以听为主的声诗。诗歌本来就是歌，其后与音乐逐渐分离。《舜典》记载“诗言志，歌永言”，《文心雕龙》记载“诗为乐心，声为乐体”，所以《诗经》三百篇都是乐章，风是诸侯国之乐，雅是朝廷之乐，颂是宗庙之乐，都可以合管弦而歌诵。据《左传》襄公二十九年所记吴公子季札之事，可知当时尚有乐谱的流传。到周王室消亡，诗亡乐废，战国之时，楚辞在南方兴起。屈原作二十五篇中《离骚》《九章》都可以口诵，《九歌》用于祭祀歌唱。王逸注中说“口诵之诗”和“歌颂之诗”逐渐分离。

汉初，制氏以雅乐声律世代在太乐为官。叔孙通是秦的乐人，制作了宗庙乐。这些都是北方古诗的流传。高祖写作楚声的《大风歌》，唐山夫

人也创作了《房中词乐》。后者原有十七章，今天没有都流传，《汉书·礼乐志》中有九篇。宋代刘敞据文理推断，怀疑原本有十二章，误作十七章，自然应该分为十二章。惠帝时，乐府令夏侯宽准备箫管，将其更名为《安世歌》。到武帝定郊祀礼，在甘泉祭祀太一，在汾阴泽中方丘祭祀后土，成立乐府机构，汇总赵、代之音，聚集齐、楚之气，任命李延年为协律都尉，司马相如等数十人制作歌章。至此，乐府中采集的诗歌被称为乐府。诗和乐府全然对立，诗只是吟咏口诵，乐府是流行的歌曲。所谓《郊祀歌》十九章，是司马相如等亲手写作。煅意刻酷，炼字神奇，能比三代雅颂，不失朴素之趣，加之富丽之风。当时乐府中有名的是《太一》《天马》二章。

到后世，淫乐渐盛，雅乐逐渐消失，哀帝缘此废止乐府。但一般百姓已经习惯于此，最终未能恢复雅乐，到王莽的时代，被完全破坏。明帝时，朝廷音乐分为四品，太子乐是郊庙上陵所用，雅颂乐是辟庸飨射所用，黄门鼓吹乐是天子安抚群臣所用，短箫铙歌是军中所用。《乐府诗集》中分乐府为十二类，《文体明辨》中变为九类。

（十）水野平次《新讲中国文学史》（东阳图书，1932）

论著在“汉初的楚歌和四言诗”部分先介绍汉初的诗歌，北方是诗经体的四言诗，南方是带有楚辞风格的杂言体。代表作是韦孟的讽谏诗和《安世房中歌》。《安世房中歌》十七章（十七章录二章）是高祖的宠姬唐山夫人所作，作为宫中祀庙的乐歌，格调高、规模大，完全是受周颂的影响。其体式四言为主，也有三言和七言。这意味着汉代乐府的开始。其中带有南方楚调风格是高祖的《大风歌》和项羽的《垓下歌》等。楚歌和战国时的荆轲《易水歌》也是同类，都是用到了南音中的“兮”字，这也是七言诗的开始。汉武帝喜好并创作这种歌曲，他的《秋风辞》和《瓠子歌》也是如此。其中《秋风辞》最为有名，与高祖的《大风歌》并称，阔大中有哀怨悲愁的调子。

在“诗赋的发展”部分有专门的乐府介绍。首先是乐府的概念和起源。论著提出：乐府是掌管宫廷音乐的官署，汉武帝定郊祀礼的时候立乐府，任命李延年为协律都尉，命令司马相如等当时一流词人制歌辞十九章，协调律吕八音以演奏。这是乐府诗歌名字的起源，然而，乐府诗的起源可追溯到高祖时唐山夫人的《安世房中歌》，继续追溯可到《诗经》中

的诗，都合乐歌唱，所以，诗产生的同时，乐府已然出现。

论著其次说明乐府诗的分类。武帝之后乐府日益发达，大体分为郊庙祭祀之用；朝廷宴会仪式之用；军中慰劳士兵之用；一般民间娱乐之用等四种。更为常见的是按照乐器分为十类。即：郊庙歌辞（祭祀）；燕射歌辞（宴会仪式等）；鼓吹歌辞，横吹歌辞（以上为军歌）；相和歌辞，清商曲辞，舞曲歌辞，琴曲歌辞，杂曲歌辞，杂歌歌辞（以上为一般民间歌曲）。其中的前四类大体是和乐制词，后六类大多根据诗歌做曲。根据歌唱方法又有题目的区别，如歌、行、引、曲、吟、辞等。在后世，这些题目是和一般诗歌区别的标志。

最后是乐府诗的音乐特性。乐府在音乐的要求下写作，和自然普通的五言诗有所不同。原来乐府的兴味在于如何使乐音有旋律和节奏的美妙，歌辞协律，而一般诗歌是以表现自我感情为主。五言诗要优雅地使用语句，整齐的用语。乐府是利用歌辞的音律，以乐音为主，歌诗是长短不齐的语句填补加入，不要求用语必须优雅。五言诗和乐府的大体区别在于诗句是否诵读。作者引《郊祀十九章》中的《天马》（“天马徕”）以说明。这是武帝太初四年，将军李广利征伐西域太宛获得天马的贺诗，是三言的郊祀歌辞。其他类别中，鼓吹铙歌是军歌，是军队中的士兵讽喻“一将功成万骨枯”的不平之歌。且作者不明确，歌词的长短不齐，是乐府诗的典型。以《战城南》为代表。在相和歌辞中，有名的作品很多，例如《陌上桑》（一名《艳歌罗敷行》）、《白头吟》、《饮马长城窟行》，还有《古诗为焦仲卿妻作》（又名《孔雀东南飞》），这些都脍炙人口，作者还分别说明了几首诗的本事。

整体上，论著这一部分的写作条分缕析，简单明快。

（十一）青木正儿《中国文学概说》（弘文堂，1935）

青木正儿是著名的汉学研究者，此书有隋树森的中译本（重庆出版社，1982）。青木正儿在本书写作之前，就有《中国文艺论薮》和《中国近世戏曲史》，其研究重心在近古。但本书体现了对作者对汉学典籍的熟稔。

古体诗部分，作者提出：汉初诗歌有两个系统，一为周乐发展的雅乐，二为楚声诗歌。根据《汉书·礼乐志》记载，太乐宫有制氏作雅乐声律，但高祖喜欢楚声。制氏之乐没有留存，楚声有类似《楚辞》的三言句

式，也有和《诗经》相同的四言句式。三言是楚歌的本来形态，四言可能受到周乐的影响。《史记》中项羽在垓下所咏的“力拔山兮气盖世”和汉高祖在沛中所咏的“大风起兮云飞扬”，或是楚歌本来的形态。《留侯世家》中高祖的“鸿鹄高飞，一举千里”一首或是受到周乐的影响。唐山夫人《房中祠乐》十七首中，“大海荡荡水所归”，“安其所，乐终产”，“风草蓑，女萝施”，“雷震震，电耀耀”四首是三言，其他都是四言。

武帝时设立的主管音乐的官府，叫乐府。采集民间歌曲，制作新曲，所以后世把乐歌叫“乐府”。论著认为武帝时的乐府依然是楚歌系统。《汉书·礼乐志》里的《郊祀歌》十九首，四言居多，也有三言。《房中祠乐》和《郊祀歌》的三言诗，是项羽等人的楚歌去掉了“兮”，是楚歌的变种。如《郊祀歌》中《天马篇》，《汉书》中是“天马来，从西极”，但在《史记·乐书》是“天马来兮从西极”，可以认为是楚歌系统。

章法上，《诗经》中有很多叠咏体，汉代不再有，每章句数整齐的诗歌也不再有，一篇一章成为普通形式。《房中祠乐》十七首和《郊祀歌》十九首，每首一篇，短篇不分章，长篇章法也不整齐。只有《郊祀歌》中的《青阳》《朱明》《西颢》《玄冥》四篇，都是四言十二句，依次咏春、夏、秋、冬，可认为是一组乐歌，但根据《史记·乐书》，四篇也可以单独使用。

句法上，作者举《鼓吹铙歌》十八首和《相和歌》十六首。认为《鼓吹铙歌》虽然是军乐，但其中若干好像民谣，句法长短错落，与其他乐歌不同。并对比考证了汉代五言诗和七言诗的真伪和发展。提出可信的文献是《李延年歌》，只有一句八言，其他都是五言。《汉书·五行志》所在成帝民谣“斜径败良田”一首都是五言。除此少数例子，其他都是楚歌三言或者周乐四言。《汉书·苏武传》所载李陵诗也是楚歌，与《文选》所载距离很大，因此推论五言诗可能是后汉才发达的。七言诗或是由楚歌变化而来，句式是“□□□兮□□□”，在“□”上填写有意义的字，便产生七言。

在具体的乐府作品上，《房中祠乐》和《郊祀歌》都是典雅之作，《鼓吹铙歌》和《相和歌》则带有民谣特色。但自古文字上颇多讹误，难以理解，对此，清谭议有《汉铙歌十八曲集解》，王先谦有《汉铙歌释笺正》等书。含义容易理解的是《战城南》《上陵》《有所思》三篇。《相和歌》值得注意的是叙事诗较多，如《艳歌罗敷行》《妇病行》《孤儿行》

等野趣的故事。后汉末年还有《古诗为焦仲卿妻作》，用少见的长篇叙事诗写作。

论著在古诗和乐府在后世的流传上，提出《古诗十九首》等汉代五言作品都是杰出作品。他们与乐府并行，是不伴乐曲的读式诗歌，成为古体诗。乐府诗歌到六朝还都是作为伴乐的诗被创作。到唐代，与音乐分离，只是借歌曲名成为诗题，诗歌形态也不再依据原来的，如李白的乐府名作很多，多用长短句，白居易有“新乐府”，不再依据六朝以前的歌曲名称，而任意题后添加“歌”“行”“吟”“引”“曲”“篇”等曲名。作者创作的时候，还有意使作品含有乐府歌唱的意味，七言和长短句比五言的发展明显。宋代之后也是如此。

青木正儿对乐府有宏观把握，体现出日本学者从文本细读，前后照应的角度研习汉学的传统，很多结论也颇为可信。

（十二）长泽规矩也、内田泉之助《中国文学史纲要》（文求堂，1939）

二人其后均有关于《中国文学史》独著，本书只是文学史的简要介绍。

在乐府的部分，作者首先溯源，说明《诗经》可以音乐伴奏。但在战争中乐谱散失，汉代时古乐消亡，于是民间乐歌兴起，并且进入官府。接着说乐府的性质和设置。乐府是官署的名字。汉武帝确定郊祀礼的时候，设置的主管音乐的官署为乐府，广泛地采集民间的歌曲，也采集文人的佳作，任用通晓声律的李延年为协律都尉，将这些歌谣的旋律协调，并且，当代文人制作新曲，以之入乐。所以，对乐府采用的歌曲，直接也称为乐府。历史上也有汉惠帝时夏侯宽为乐府令的记载，被认为乐府起源于此时。作者的总结简明精要：乐府诗歌的萌芽在武帝以前，楚声孕育。武帝时，整顿制度、扩展领土中，西域匈奴的音乐传入，汉武帝又喜好新声，随即确立了改变旧声新体的乐歌。之后，乐府诗歌在后代愈发流行，模仿的作品出现，不再限于官府的制定。再后来，又有对诗歌的删改，所以只是单纯使用旧题旧谱，内容不再按照题意写作。以后更是完全无视音乐，另设新题创作。至此，乐府就只剩下名称，完全丧失了乐歌的本质。

此外，冈田稔、郑嘉昌的《表解支那文学史》（东文堂，1936）写作

较为简单，该书与《表解支那哲学史》共为一本，属于树形图，没有乐府的情况说明，因为体例特殊，故在此提出。泽田瑞穗的《中国的文学》（学徒援护会，1948）中在目录安排上分为“文人的传统”“小品和随笔”“无聊的艺术”“清末的小说”和“文艺批评”几个部分。更多注重的是和现代小说衔接紧密的明清小说和散文，并未有更多的古代文学内容。其他论著暂未得见。

二

这一时期的日著《中国文学史》有以下三个问题值得注意。

（一）文学史的体例与汉乐府所占位置

上文中的中国文学史大体有两种体例。一种全书以时代为序，多称“文学史”；另一种以文体分章，每章再以时代为序，多称“文学概论”，后者可以理解为分体文学史之合编。

“文学史”类论著行文中，以古城贞吉《中国文学史》为代表，还有笹川种郎、中根淑、高濑武次郎、松平康国、西泽道宽、水野平次、长泽规矩也和内田泉之助，会涉及乐府的溯源、乐府机构的设置、乐府的后世流传等。这是多数学者采用的书写视角和内容。且在关于乐府的论述中多着眼于两个角度：其一为音乐与诗歌的分野，即乐府和古诗的本质区别，且对乐府多从汉初楚声溯源。其二为句式分析，即五言诗的产生和长短句的使用。其中，久保得二《中国文学史》以“诗歌音律关系的变迁”为章节题目，其着眼点即在于乐府诗歌的音乐特质。而青木正儿《中国文学概说》在诗学部分，分为四个阶段说明《诗经》、古体诗、今体诗和词曲概括。将乐府纳入古体诗，则是忽略此音乐属性。二者态度分别代表了两个方向。

“文学概论”类论著中，儿岛献吉郎的《中国文学概论》主体在古代文学。绪论说明文学本质、功用，即与时代、政治、道德、宗教、风土气候等关系；内容论中说明几个相对概念：理智与感情、主观与客观、悲观与乐观，然后分别说明理智文学、感情文学几种类型，再谈论诗人的人格、态度和自然观及对于雪、花、月、酒、美人的描写；形式论说明形式的区别、诗人同轨与殊途、句法和篇法，诗体和文体，骚、赋、词、曲几个部分。并没有乐府部分，尤其有词、曲而无乐府，并未将其置于音乐文

学中考虑。与此相反的是盐谷温的《中国文学概论讲话》，按照音韵，文体，诗式，乐府及填词，戏曲，小说顺序。在乐府及填词一章，说明了乐府、绝句的歌法、填词三节内容，认可乐府的音乐属性。

（二）用书与引书

这一时期的文学史中，只有盐谷温《中国文学概论讲话》在章节后明确表明参考资料为：（1）《文心雕龙》（乐府），（2）《文体明辨》（乐府），（3）《诗薮》（古体杂言）。除此外，其他作者并未说明资料来源。就这些文学史的用书和引书进行说明，能够看出此时日本汉学家对汉乐府研究所据材料。

用书，是对于基本史实表述，作者并不一定直接标明。统揽上述文学史，古城贞吉、笹川种郎、中根淑、高濑武次郎、久保得二、盐谷温、西泽道宽、水野平次、长泽规矩也和内田泉之助，对乐府的设置时间、功能基本论述，均据《汉书》卷二十二《礼乐志》："至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也。祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵。有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。"虽未说明记载来源，翻译语言也稍有差异，但构成了这一部分的基本内容。对于乐府音乐的溯源，多据《汉书·礼乐志》："高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。"久保得二、高濑武次郎、盐谷温、西泽道宽、长泽规矩也和内田泉之助都用此史实。在论述汉初乐府状况时，多据《汉书·礼乐志》："汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，但能纪其铿枪鼓舞，而不能言其义。高祖时，叔孙通因秦乐人制宗庙乐。"笹川种郎、高濑武次郎、久保得二都有相近说明。因此可以基本判定，这一时期日著《中国文学史》以《汉书·礼乐志》为基本史料。

引书是明确标注的中国古代典籍的引用，有少部分引中文原文者，但大多为作者日译。日本学者往往借用古典典籍中的结论和评论，以帮助自己行文，近似于《庄子》中的"重言"。如古城贞吉引胡应麟《诗薮》："三百篇荐郊庙被弦歌，诗即乐府，乐府即诗，犹兵寓于农未尝二也，诗亡乐废，屈宋代兴，九歌等篇以侑乐，九章等作以抒情，涂辙渐兆，至汉郊祀十九章，古诗十九首不相为用，诗与乐府门类始分，然厥体未甚远也。"说明古诗与乐府的分离，久保得二也使用了这一段话。再如古城贞

吉还引沈德潜《说诗晬语》:“汉时诗乐始分，乃立乐府，安世房中歌，系唐山夫人所制，而清调、平调、瑟调，皆其遗音，此南与风之变也。朝会道路所用，谓之鼓吹曲；军中马上所用，谓之横吹曲，此雅之变也。武帝以李延年为协律都尉，与司马相如诸人略定律吕，作十九章之歌，以正月上辛用事，此颂之变也。”以此说明乐府内部分类。

此时文学史中引书较为集中的是《文心雕龙·乐府》《文体明辨》和《乐府诗集》。如盐谷温对《文心雕龙·乐府》借鉴，引“诗为乐心，声为乐体”“钧天九奏”“葛天八阙”，以说明诗乐关系。他在介绍乐府分类时引郭茂倩《乐府诗集》，另外说明东汉明帝分音乐为四品，未说明源自《隋书》，怀疑也转引自《乐府诗集》中郊庙歌辞部分。作为比较，还征引了《文体明辨》中乐府的九类分法。西泽道宽的文学史对相关问题的引书与盐谷温完全相同，甚至在说明诗乐分离时也同样引用了王逸的《楚辞章句》，且《郊祀歌》十九章“煅意刻酷，炼字神奇”的评价则与笹川种郎评价《郊祀十九章》暗用《古诗纪》相同，使西泽道宽所著文学史的原创性大打折扣。

不同的引书也说明了不同的学术积累。比如高濑武次郎引《中庸衍义》中刘安世之语说《房中乐》十七章有古风，引杨慎《升庵诗话》认为《房中乐歌》可以继《关雎》。又引王士祯《艺苑卮言》评论“十七章”和“十九章”实际不能同雅颂相比。转引《古诗笺》中姜夔的《诗说》，说明各类诗的差异。又据吴兢的《乐府古题要解》(津逮秘书本)中的解题说明《江南曲》《薤露歌》等诗作。久保得二引冯班《钝吟杂录》“古今乐府论”论述唐代乐府的发展和乐府诗的分类。青木正儿论著中大量引用《史记》和《汉书》，包括《史记》中的《项羽本纪》《高祖本纪》《留侯世家》，还有《汉书·五行志》中的民谣“斜径败良田”一首，《汉书·苏武传》中的李陵诗，还有后世研究型的《汉铙歌十八曲集解》和《汉铙歌释笺正》。

引书也有错误，如久保得二引《文心雕龙》，称大舜云:“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”《文心雕龙》“明诗篇”大舜之语为:“诗言志，歌永言。”并无后两句，实际所引为《尚书·尧典》。

(三) 汉乐府的典型诗歌

文学史中引述作品并以之为例进行相关说明是必需的，其中必然是典

型作品和优秀之作。这一时期日著《中国文学史》中出现频率最高的，也是各位作者都有兴趣的是《古诗为焦仲卿妻作》一诗，笹川种郎、儿岛献吉郎、松平康国、水野平次、青木正儿，都将其作为重点加以说明。论著多根据序言说明古诗故事的真实性，这和日本文学中“物语”类文学传统相关。故事性诗歌中的《陌上桑》和《羽林郎》虽然在古城贞吉的著作中被提出，但直到1968年仓石武四郎的《中国文学讲话》才再次被重视。

其他出现比较多的诗作是《薤露》和《蒿里》。古城贞吉、高濑武次郎、盐谷温等的大多解释采用崔豹《古今注》：“《薤露》《蒿里》，并哀歌也。也出田横门人。横自杀，门人伤之，为之悲歌。言人命如薤上之露易晞灭也，亦谓人死防魄归乎蒿里。故有二章。……至孝武时李延年乃分二章为二曲，《薤露》送王公、贵人，《蒿里》送士大夫、庶人，使挽柩者歌之，世亦呼为‘挽歌’。”此外，《天马》作为郊祀歌和三言诗，《西门行》作为与五言诗的对比也屡被提及，还有《战城南》，大多学者认为这是铙歌中最易解者，故解说铙歌多以此为例。

日本学者的中国文学史写作早于中国学者，以上引介、述评了日著《中国文学史》（1898~1949）中汉乐府书写的基本样貌，以期对我们的乐府学研究和乐府学史梳理能有所裨益。

新书评介



乐府诗研究的问题与方法

——由王辉斌《乐府诗通论》说开去

王　伟　杨　婧

（陕西师范大学，西安，710119）

作者简介：王伟，博士后，陕西师范大学文学院教授，主要从事唐宋文学研究。杨婧，陕西师范大学中国古代文学唐宋文学专业硕士研究生。

中国古代音乐与诗歌具有天然的媒合性，诗因乐而使内在的情感更具感染性和节奏感，乐因诗而使情感的指向性更为明确与具体。上古三代以降，诗多合乐可歌，春秋时期，孔子面对礼崩乐坏的局面，为重拾人心，删诗制乐，以求风人之旨趣，“《诗三百》，一言以蔽之，曰思无邪”，是将诗教与乐教融合的典型。以诗乐传布人口，期以规化民心。战国乱世，金戈杀伐之音掩盖了“琴瑟友之”的诗乐之声。暴秦无文，无可具述。迭至西汉，朝廷汲取嬴秦惨败的教训，倡导仁孝，重拾人文，强调礼乐，遂立乐府，仿姬周旧制，遍采四方风诗，以观民声，考律政之得失。随时推衍，乐府终由庙堂音乐机构而成为一代诗歌之范式。魏晋以降，唐宋之间，乐府广受文士推崇，乐府诗歌创作洵为一代文学之表率。

鉴于乐府创作在古代诗歌系谱中的重要位置，故评校笺注之著历代有之，成果可谓汗牛充栋。进入20世纪，伴随现代学术体系的确立，乐府诗研究亦涌现出一大批成果，典型者如萧涤非、罗根泽等，多示后人以轨辙。21世纪以来，乐府诗研究持续为学界所重，其中研治成果丰硕者，王辉斌教授无疑堪为代表。王辉斌先生究治乐府诗，就其成果的梳理而言，不难发现其对乐府诗的研究，有着一股持之以恒的热情。王辉斌教授研究乐府诗四十余年，硕果丰厚，他曾将自己的学术进程大致划分为三个时段：20世纪70年代为第一阶段，主要是对《李白乐府译评》（稿本，未出版）的修改与整理；自20世纪80年代至21世纪第一个十年为第二阶段，

主要是陆续发表了十多篇关于乐府诗研究的论文；21 世纪第二个十年为第三阶段，其主要成果为：2011 年在黄山书社出版了四十余万字的《唐后乐府诗史》；嗣后，黄山书社又于 2012 年出版了其《商周逸诗辑考》一书，该书是专门搜集、整理、考订“前乐府”的著作。在此书，作者以确凿的材料证实，汉武帝“乃立乐府”之前的商周时期，已存在数量可观的乐府诗，结论颇能一新耳目。2017 年，王辉斌教授又于武汉大学出版社出版了《中国乐府诗批评史》。2018 年，他在武汉大学出版社又出版了《乐府诗通论》。

王辉斌教授曾在《敢为人先的探索——我与乐府诗研究》这篇具有总结性和回忆性特点的治学自述文章中提及，乐府诗是他研究古代文学的起始点。循由以上著作的轨迹不难看出，王辉斌先生近十年来对于乐府诗的研究，始终保持着极其旺盛的学术热情，成果既有断代，又有打通，既有具体而微的体式研究，也有理论的升华和总结，全面而又独特。其新近出版的这本《乐府诗通论》，就是他在乐府诗研究方面的最新成果，书中渗透着他对乐府诗之流变、分期、演变、批评等方面的多重思考，在一定程度上，标举着乐府诗歌研究的最新进境。以下，仅就笔者阅读《乐府诗通论》后的若干想法，以与学林诸君交流分享。

质实而言，以往的乐府诗研究，多以郭茂倩《乐府诗集》为研究重心，唐后乐府诗研究由于无搜集整理完善的“总集”，因而研究难度大，故几乎无人问津。王辉斌教授近十年来的乐府诗研究，首先则是迎难而上，对唐代以后的宋、辽、金、元、明、清近千年的乐府诗着眼于“史”的角度，进行了较为全面的研究，形成《唐后乐府诗史》这一成果。这是他研究乐府诗的第一部专门之作，也是学界目前仅有的一部研究唐后乐府诗的志书。之后，王辉斌教授则向乐府诗的源头推进，对夏、商、周时期的乐府诗进行了多方位、多维度的考察，向“前乐府”领域扩展延伸。所谓“前乐府”，是指汉武帝“乃立乐府”之前的乐府诗。经过深入的探源考索，作者较为系统地论证了“汉魏”并非乐府诗的源头，认为秦及其前已有乐府诗流传，这一成果主要体现在《商周逸诗辑考》与《中国乐府诗批评史》的前两章。《商周逸诗辑考》是一部由作者十五年之读书笔记整理而成的专书，共从一百四十余种文史子集中辑录了六百余首逸诗，其中约一百七十首属于乐府诗。由此，王辉斌教授基本厘清了乐府诗的发展脉络与轨迹：乐府诗是由“前乐府”（前 1562 ~ 前 125 年）、“汉唐乐府”

（前124~959年）、“唐后乐府”（960~1911年）三部分所组成，乐府诗的源头并非汉武帝“乃立乐府”。2011年，王辉斌教授因其国家社科基金项目“中国乐府诗批评史”获准立项而将研究视角转向了乐府诗批评史，首次立足于“批评史”的角度，打通夏、商、周至清末民初的乐府诗，进行了系统详实的论析。从研撰内容言，《中国乐府诗批评史》为“纵向”研究，由“前乐府批评”“汉唐乐府批评”“唐后乐府批评”衔接而成，而新近出版的这本《乐府诗通论》则为“横向”研究，经纬交错，互为关联，构成了对具有三千年历史的中国乐府诗的多维度立体考察与多元透视。

从内容来看，作为“横向”研究之专书，《乐府诗通论》的“通”，主要表现在对中国历代乐府诗六个方面的梳理与研究，即“乐府源流论”“乐府分期论”“乐府演变论”“乐府专书论”“乐府批评论”和“乐府研究论”。其中，“乐府源流论”着重梳理了乐府与上古音乐的关系、乐府起源在唐宋的论争和乐府与歌诗之间的关系。本书所论乐府之“源”，由于是建立在作者已对“前乐府”之存在有清晰认识的基础之上，故能正本清源：在上古时期，“乐”因“音”而发生，渐次与歌、谣、舞、辞相结合，乃孕育“前乐府”。对于“流”的探讨，作者主要着力于两方面进行，一是乐府诗始于何时，二是乐府诗与歌诗之关系。“乐府分期论”则采用“全景式”的描述方法，首次将“前乐府”、汉唐乐府、唐后乐府这三部分乐府诗进行“打通关”的研究，从而使三千余年的乐府诗在历史长河中的发展脉络更为清晰，更具有认识价值和文学价值。“乐府演变论”主要从三个方面探讨了乐府诗的演变发展：一是管窥从汉代乐府到明清拟乐府的变化之况；二是勾勒由中唐而清代新乐府的兴盛与消歇；三是探讨乐府诗题由正格到变格的种种情况。“乐府专书论”的研究对象是历代乐府诗总集或选集，本书选取的是扬雄《琴清英》《文苑英华》中的乐府与歌行，以及清人宗泽元《四家咏史乐府》。就这三部专书的内容而言，其分属于“前乐府”专书、汉唐乐府专书与唐后乐府专书。通过对这三部专书的论析，进一步把握了各时期乐府诗的发展与变化。“乐府批评论”则首次对历代乐府诗批评进行了总结和归纳，首先分述了乐府诗批评的三大主要风潮，其次探析了乐府解题与本事、本题、本文和本义之间的关系，最后提出乐府专书艺术论的欠缺及其原因。在“乐府研究论”中，作者又对近百年来前辈学人研究乐府诗的一些专门之作予以研究，开拓者以梁启超和胡

适为代表，后来者如罗根泽、王易、萧涤非、闻一多和王运熙等，各论其得失。

整体而言，《乐府诗通论》格局开阖大气，材料富赡详实，旁征博引，多有卓见，是王辉斌教授一贯治学风格与学术个性的又一次大展现。通观全书，其学术特色在如下方面体现得尤为明显。

首先，十年沉潜，全景“通关”。本书延续了王辉斌教授一直以来的“将文学史研究打通关”的学术意识，即研究并不局限于某一朝代、某一时期，而是对乐府诗发展有着整体的、系统的把握。在“乐府分期论”中，三千余年的乐府诗发展史被分为三期，即“前乐府”时期、汉唐乐府时期、唐后乐府时期，反映了王辉斌教授研治乐府诗的乐府史观和治学体系。就“前乐府”时期言，王辉斌教授依次论述了初期（夏商及之前）乐府诗发生、发展之概貌，中期（周）乐府诗繁荣盛昌之境况，晚期（战国末至西汉初）创作集中于秦汉交替的阶段性发展特点。其中，中期的“前乐府”由贵族阶层和普通民众两大作者群体互为关联，作品众多，为一时之盛。汉唐乐府是东汉以来的乐府诗研究者勤力耕耘之沃土，王辉斌教授在这一部分梳理了汉魏乐府与民歌乐府、晋郊庙与舞歌乐府、南北朝的乐府新趋势、隋唐之旧题乐府和唐代新乐府创作，可见这一时期的乐府诗内容丰富，风格各异，成就斐然。至唐后乐府，历宋、辽、金、元、明、清，凡九百五十年，所涉题材之广泛、作品数量之丰硕，均较前两期更盛。在这一部分的论述中，作者分别列举了宋辽金乐府创作、蒙元之新变古乐府、明代新兴拟乐府与竹枝类乐府和清代的咏史乐府、宫词乐府、竹枝类乐府三大高标。通过这样的纵向梳理和“全景式”描述，使乐府诗的发展历史跃然眼前，行文条分缕析，纲举目张，视野宏阔。

在阅读过程中，我们可以清晰地感知到一个鲜明特点，即王辉斌教授在学术研究的道路上，不做自我重复，而是自我超越。所以，本书凡关涉作者乐府诗研究的已有成果时，总是寥寥数语点到即止，并不展开篇幅，而是尽可能使用新的材料，思考新的问题，提出新的见解。如本书第四章“乐府专书论”中，所选三部专书，既代表了三个时期的乐府诗之况，又避免了与《中国乐府诗批评史》各个章节所论之“专书”相重。“乐府专书”所指有三：一是专门记载或介绍乐事、乐人、乐制、乐曲、乐器等内容的著作，如智匠《古今乐录》；二是具有乐府诗总集或选集特点的著作，如郭茂倩《乐府诗集》；三是对乐府诗进行专题研究的著作，如吴兢《乐

府古题要解》。其中数量最多、最为人所称道的是第二类，因为这类著作既有具体乐府诗作品，又有选编者的题解与笺释，极便于读者对乐府诗的认识和把握。现所存见的这类著作，有四十多种，大部分在王辉斌教授2017年出版的《中国乐府诗批评史》中已经有所论及，故本书刻意避开，选取的三部专书既无重复，又足以代表三个阶段的乐府诗批评，可一窥作者在写作布局时的匠心所在。

其次，学养深厚，新见独卓。王辉斌教授治学勤勉，敢为人先，学术成果多有鲜明的原创特色，这在本书体现的尤为明显。王辉斌教授于1994年在《山东师范大学学报》发表了《别具匠心：唐诗的制题艺术》一文，首次于乐府诗的诗题提出了“正格”与“非正格”（即“变格”）之说，认为“变格”是唐人艺术创造力在制题方面的一种具体反映。在本书第三章第三节中，王辉斌教授对乐府题的正格和变格进行了更加全面且不失新颖的阐发。乐府正格诗题是指乐府诗中早期的、具有本真特点而又不曾变化的诗题，如李白《行路难》《将进酒》等；而变格或者说非正格诗题，则指的是诗人在正格的基础上对乐府诗题所进行的革新与变化，如骆宾王《行军军中行路难》、王昌龄《变行路难》等，尽管诗题有变，但仍属于乐府旧题范畴，与乐府新题无涉。王辉斌教授考察汉唐乐府题的正格与变格时发现，一般而言，乐府诗的正格诗题属于该诗题最早的曲名，如《履霜操》《九招》等，就都是上古时期的曲名，亦为辞名，后来曲亡辞存，曲名成为辞名，也即正格的乐府诗题。为了更为准确地对此进行认识，作者又以《乐府诗集》卷十八之“相和歌辞”诗题为例进行分析，认为三字题为其大端，是汉唐乐府诗题的最主要样式，不仅简洁明了，还多有“行”“吟”“怨”等字样，带有较强的音乐色彩，这类诗题大部分属于正格范畴。由这种正格诗题产生了两种制题形式，一是“系列组合式”，指作为诗题前身的曲调名具有相近的音乐特点，而待曲亡辞存后，即构成了内容上具有“系列”特点的诗题，如《王明君》《王昭君》《明君词》《明君歌》四题；二是“前后相续式”，指三字题在发展过程中，先后被扩充为五字题、六字题等，如《东门行》之于《西门行》《却东西门行》《顺东西门行》等。王辉斌教授把乐府诗题正格与变格的乐府学意义总结为：其一，保存了诗与乐府的原生态关系；其二，拓展了乐府旧题的制题疆域；其三，助推了乐府诗的发展与繁荣。正格与变格的讨论丰富了乐府诗诗题的研究景观，不乏新意。又如第六章“乐府研究论”举前辈学人名家之研

究成果，品鉴得失，多能中的。梁启超与胡适同为民国大家，对乐府诗之研究各有偏重，梁启超主要以历史学家的眼光而为，重视去伪存真，胡适则以“白话文学”为标的，品评名家，只眼独具，王辉斌教授对梁、胡乐府诗研究之评价既精准而又公允。再如对罗根泽《乐府文学史》、王易及其《乐府通论》和萧涤非的乐府文学研究，王辉斌教授详析各自内容及特色，褒扬优点，亦不回避问题，有助于读者了解与把握这些著述的相关情况，从而对乐府诗研究有着更为全面的认识。

最后，考辨精审，述论谨严。在探讨乐府起源时，本书以唐宋人对“乐府始于汉魏”之论争为切入点，进行了详实可靠的梳理和考论。在现存材料中，最早提出“乐府”一词者，为贾谊《新书》卷四《匈奴》：“上使乐府幸假之倡乐。”其后，班固《汉书》卷二十二《礼乐志第二》予以了专载：“至武帝定郊祀之礼，……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。”表明汉武帝刘彻即位，对于礼乐文化建设是非常重视的。唐初颜师古于此处有注云：“乐府之名，盖始于此。”后人多继承此说，以为乐府始于西汉。对此，王辉斌教授首先指出，《汉书》此处之“乃”，与《史记》卷八十四《屈原贾生列传》之“乃令张仪佯去秦”的用法一样，是副词，为“于是”之意。继之，则据《汉书》所载，认为秦朝已有“太乐”与“乐府”机关，并非西汉才“乃立”。颜师古之说虽然并不可靠，但其于后世却影响甚大如唐人吴兢《乐府古题要解》、中唐诗人刘猛等，即均继承此说。不过在唐代，卢照邻、元稹、皮日休等诗人则认为乐府起源于上古时期，并非汉魏。至宋，郭茂倩在《乐府诗集》收录夏、商、周甚至更前的“琴曲歌辞”二十题二十九首，表明其也认同在汉武帝“乃立乐府”之前已有乐府诗存在，这种乐府起源于上古的研究，在乐府诗史上有着不可低估的意义。王辉斌教授详实地对唐宋涉及乐府诗起源的诸家认识进行了整理归纳，并发现唐宋时期的这些论争归根到底是关于乐府诗的定义问题，乐府诗的关键无疑是“音乐”，但并非全为“乐府”这一机构所配，“前乐府”作者自行配乐的作品也属于可“配乐而歌”的乐府诗，进而论述分析了乐府与歌诗之间的关系，界定比较，明晰流变。由此，“乐府诗”的定义与起源时间等长久以来有所争议的问题，在《乐府诗通论》一书中则有了较为严谨的结论。王辉斌教授考论双擅，在其诸多著作中多有体现。以该书第四章第一节为例，作者以扬雄《琴清英》的乐府诗价值为旨归，精心考证了《琴清英》的流传与辑佚情况，纠正郑文笺

注之《扬雄文集》将《琴清英》作为一篇文章而非一卷著作之误，厘清《琴清英》今存之五条文本，并作校勘与笺注。在乐府诗批评史上，商周时期的乐府批评主要为“整理类批评”和“选择类批评”，前者以《国语·鲁语下》所载的正考父“校商之名颂十二篇”为典型，后者以“孔子删诗”说为显例。而扬雄《琴清英》则不同，是对“前乐府”中的“琴类乐府”所进行的“解题类批评”，重点则是对其“本事”所进行的批评。王教授认为，《琴清英》的乐府史料价值主要体现在：对“前乐府”的高度重视；开乐府诗“解题类批评”之先河；对后世乐府诗批评影响明显。通过考论结合的方式，《琴清英》这部乐府诗批评史上的第一部批评类专书，首次得到了更加深入的认识和更为准确的定位。

概而言之，王辉斌教授的乐府诗研究，在第三阶段（2008～2018年）中取得了相当可观的实绩与成就，这与他几十年来持之以恒地勤勉读书、敏锐思考、笔耕不辍是分不开的。这些丰富的原创性成果和不断提出的新的学术见解，都表明王辉斌教授面壁精进的决心与毅力，学林诸友或可共勉。《乐府诗通论》作为王辉斌教授潜心于乐府研究数十载后精心研撰的一部力作，既博且精，厚积薄发，当之无愧为乐府诗研究领域的又一重要成果。

《乐府学》稿约

《乐府学》由广州大学人文学院和国家一级学会“乐府学会”共同主办，是专门收录有关乐府学研究文章的学术丛刊，乐府学会会刊。本刊诚邀海内外学人赐稿。举凡有关乐府研究的学术文章，不拘长短，均欢迎赐稿。

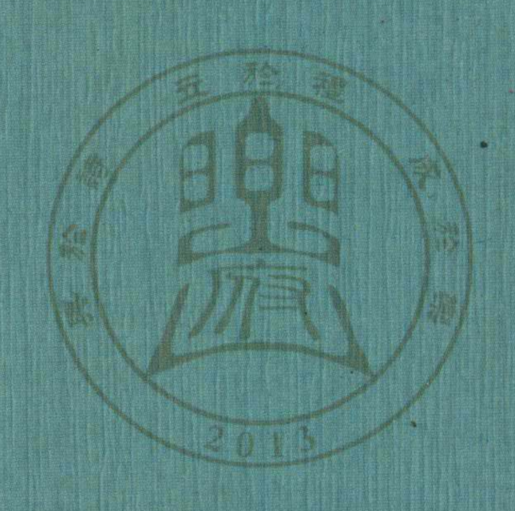
本刊于 2015 年 6 月 2 日正式开通网上投稿系统。作者可登录中国知网《乐府学》投稿，也可以将文章直接发送到 yuefuxue@ 126. com 邮箱。本刊采用匿名审稿制度，不收审稿费。文章一经采用，即赠样书。

注意事项：

1. 请于文末附作者学术简介和联系方式。
2. 文章具体格式请参照本书最新一辑。
3. 请附文章题目的英文翻译。
4. 来稿 1 个月未收到本刊编辑部回复，即可自行处理。
5. 电子投稿即可，来稿请寄：yuefuxue@ 126. com 或登录集刊网络编辑管理系统（http：//iedol. ssap. com. cn）投稿。

   联系电话：010-68901621　010-68901622

   联系人：张煜



邮发代号：2-2984



出版社官方微信

www.ssap.com.cn



ISBN 978-7-5201-4832-
9 787520 148320 >

定价：79.00 元